



FACULTAD DE FILOLOGÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS FILOLÓGICOS
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN MUJER, ESCRITURA Y COMUNICACIÓN

TESIS DOCTORAL

DE LAS ICONOGRAFÍAS A LAS ICONOGINIAS.
INTERPRETACIONES, REPRESENTACIONES E IMÁGENES DE
MUJER EN EVELYN DE MORGAN Y LAS ARTISTAS
VICTORIANAS Y FINISECULARES

Doctoranda

María Cristina Hernández González

Directoras

Dra. Mercedes Arriaga Flórez

Dra. María Rosal Nadales

Dra. Eva María Moreno Lago

Sevilla, 2019



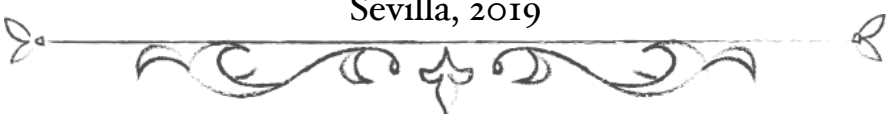
TESIS DOCTORAL

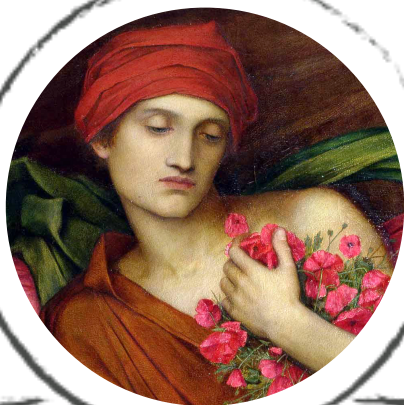
DE LAS ICONOGRAFÍAS A LAS ICONOGINIAS.
INTERPRETACIONES, REPRESENTACIONES E IMÁGENES DE MUJER
EN EVELYN DE MORGAN
Y LAS ARTISTAS VICTORIANAS Y FINISECULARES



María Cristina Hernández González

Sevilla, 2019





AGRADECIMIENTOS

He de confesar que son estas las palabras más difíciles de escribir para mí. El motivo no es otro que el que puede deducirse: la palpable constatación de que la memoria es, irónicamente, muy olvidadiza a veces y el inquietante temor a que mi mirada, mientras alfombra el largo sendero de estos casi cinco años, quede ciega ante algunas balizas con las que me he cruzado. Pero el aprendizaje del echarse a caminar, de mi amor por los libros, las imágenes, el detalle, el gusto por los sentidos ocultos, el afán por ser siempre estudiante aplicada de la vida, una determinación casi vehemente no tanto por mejorar, sino por rehacerme a mí misma, se lo debo a mi madre y a mi padre. Y tras esta tarea indómita de mis primeros años en el camino del saber y el sabor-por-el-saber, tuve la fortuna de encontrarme a quien siempre tendré como modelo en mi labor como docente, a mi profesor José Luis Fernández De la Torre, quien no podrá leer mi tesis porque la dama de la guadaña no hace mudanza en sus costumbres.

Pero hay senderos sorprendentes, senderos que aparecen inesperadamente para reconducir los pasos hacia aquello que anhelabas desconociéndolo. Conocí a Mercedes Arriaga Flórez en el X Congreso Internacional Ausencias: Escritoras en los márgenes de la cultura (Madrid, octubre de 2013) y desde aquel brevísimo encuentro me propuse seguir sus huellas en las Jornadas Internacionales dedicadas a Franca Rame (Sevilla, mayo de 2014) y el II Curso Mujeres malditas, malditas mujeres (Alájar, julio de 2014). Aquel era el camino. Aquí manifiesto la radical importancia que tuvo y tiene su confianza en mí y en mi proyecto, tanto por la metamorfosis que alentó en mi persona como por la mágica oportunidad de convertir el abrazo invisible que se había trazado entre Evelyn De Morgan y yo en un abrazo tangible en estas páginas. De no haber conocido a Mercedes Arriaga, de no haberme cobijado en su cosmos, probablemente esta tesis no existiría. Tampoco hubiera tenido la dicha de conocer a María Rosal Nadales y a Eva María Moreno Lago, tan generosas en su cariño y consejo, en su rigor y honestidad.

Son muchas las personas a quienes debería citar aquí, personas que me han acompañado en algunos de los tramos de esta andanza, personas que han padecido las consecuencias de mi empeño en esta travesía, personas que ayudaron a ponerme en pie frente a mis caídas y derrumbes. Ellas saben quiénes son y a todas ellas, gracias por la paciencia infinita y la eterna comprensión. Pero me permitirán que una sola persona sobresalga entre el resto: Juan Ángel Berbel Galera, mi marido, mi amigo, mi compañero, mi igual, con quien he recorrido esta senda por completo, siempre a mi lado. Mi *Frater Mysteriorum* para la *Soror Mystica* que soy; él siempre creyente de mí y yo, siempre creyente de él, unidad inexpugnable de armonía absoluta.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Estado de la cuestión e hipótesis.	5
Por la senda de una (gino)crítica del arte feminista.	9
Objetivos.	11
Metodología. Aspectos generales.	12
De las iconografías a las iconoginias.	16
Hacia una femenéutica sagrada y sororaria.	26
 CAPÍTULO I.	
EVELYN DE MORGAN, CREADORA DE ICONOGINIAS.	38
El espinoso camino de una artista.	43
Cuando Evelyn conoció a William.	56
Tras el rastro de Evelyn De Morgan: el problema de las fuentes.	69
 CAPÍTULO II.	
LA DAMA Y LOS CABALLEROS. ICONOGRAFÍAS DE CAUTIVERIO, ICONOGINIAS DE SORORIDAD.	79
Damsel in distress: el cautiverio femenino como violencia simbólica.	85
Masculinidades victorianas: caballeros al rescate.	89
Andrómeda encadenada: el cautiverio femenino como alegoría.	101
Ambivalencias caballerescas: San Jorge, entre la princesa y el dragón.	112
Rompiendo las cadenas (I): Evelyn De Morgan, iconoginias de liberación.	127
Rompiendo las cadenas (II): Evelyn De Morgan, iconoginias de sororidad.	146

CAPÍTULO III.	
EN LA JAULA DORADA:	
ICONOGINIAS DE LIBERACIÓN.	163
Enjaulando al género femenino: el ángel del hogar.	168
La metáfora del pájaro enjaulado.	176
En la jaula dorada: prisioneras victorianas.	185
Fallen women: Magdalenas victorianas.	200
Ángeles caídos: del adulterio femenino al suicidio ofélico.	216
Evelyn De Morgan y las enjauladas de espíritu.	221
CAPÍTULO IV.	
EL CUERPO HÍBRIDO:	
ICONOGINIAS DE TRANSFORMACIÓN.	238
Fascinantes cuerpos híbridos.	240
Sirenas victorianas: las mermaids, iconografías de prostitución.	246
Sirenas-femme fatale: ambigüedades entre el deseo y el temor.	255
Dante Gabriel Rossetti y la sirena como musa de la creatividad.	273
¿Mermaids in distress? Invasiones de la isla interior.	278
Iconoginias sirénicas de Evelyn De Morgan:	
transformaciones del cuerpo híbrido o la sirena como alegoría espiritual.	287
CAPÍTULO V.	
LUZ ENTRE TINIEBLAS:	
ICONOGINIAS DE ILUMINACIÓN ESPIRITUAL.	294
Besos de Sol y Luna.	303
Noctámbulas lunares.	310
De la Luna solitaria a la sororidad lunar.	318
Del ocaso al amanecer: noches y auroras femeninas.	327
Auroras triunfantes, vespertinas horas.	337

El arco iris como iconoginia: alegoría del tránsito.	345
Lux in tenebris: lo femenino como luz primordial en Evelyn De Morgan.	357
CONCLUSIONES	367
BIBLIOGRAFÍA	372
ANEXO. ILUSTRACIONES.	416



INTRODUCCIÓN

EVELYN PICKERING DE MORGAN (1855-1919) es una artista londinense a la que suelen ubicar en los distintos movimientos estéticos que se sucedieron y se solaparon en la última mitad del siglo XIX: Prerrafaelismo, Simbolismo, Esteticismo. Pero, en realidad, estuvo en todos y a la vez en ninguno. Me explico: la historia y la crítica del arte canónicas o, si se prefiere, académicas y tradicionales, son las que se han empeñado durante años en clasificar -entiéndase como ordenar y sujetar- a una artista casi inclasificable y, sobre todo, muy difícil de encadenar en una celda taxonómica. Curiosamente, este patrón de vinculaciones esconde una (no tan sutil) dinámica por la que De Morgan siempre parece ir inevitablemente ligada a un nombre masculino: su tío John Roddam Spencer Stanhope, su marido William De Morgan, sus amigos George Frederick Watts y Edward Burne-Jones, su profesor Sir John Poynter, sus precursores y coetáneos Rossetti, Millais, Leighton, Hunt, Dicksee, Waterhouse... Esta dinámica operó en su tiempo, como pudiera esperarse, pero lo inaudito y desconcertante es que ha seguido operando hasta no hace muchos años. Inadmisible desde una perspectiva estrictamente feminista. Inadmisible porque la propia De Morgan era una feminista confesa y manifiesta y porque, a la hora de abordar sus imágenes, brotan numerosos interrogantes e incongruencias si se pretende someterlas a la misma mirada de los caballeros hasta ahora citados. Y aunque la influencia de ciertos componentes de estas corrientes son obvias, la crítica en general y las escasas estudiosas de De Morgan en particular no se han detenido lo suficiente en examinar hasta qué grado y con qué finalidad la artista tomó tales elementos y qué hizo con ellos. Aquí radica la razón de ser de esta tesis doctoral.

Como una ironía del destino, conocí a Evelyn De Morgan precisamente a través de Dante Gabriel Rossetti, hace bastante tiempo, mucho antes de que me hubiera planteado retomar mis estudios de doctorado que, por aquel entonces, caminaban insatisfactoriamente por los derroteros del erotismo en literatura. Afortunadamente, fue mi labor como coordinadora de igualdad en mi ámbito profesional -soy profesora en secundaria- lo que me permitió indagar más aún en ella, en su trabajo, en sus imágenes. Y fue una imagen concreta la que me cautivó: *The Love Potion* (1903). Aquella mujer, rodeada de libros, con su majestuoso perfil, su concentrada mirada, la meticulosidad de sus manos, el fulgor amarillo de su vestido, la pareja abrazada a lo lejos tras la ventana, aquel gato negro mirando -mirándome- fijamente al espectador, significaron para mí mucho más que una mera armonía cromática, una reminiscencia de retrato botticelliano o un exquisito tratamiento michelangelesco de las telas. Aquella imagen tenía *algo*. Aquella imagen me apelaba de un modo muy similar a como lo había hecho la *Proserpina* (1874) de Rossetti o la

Ophelia (1851-1852) de Millais, pero Evelyn De Morgan había conseguido suscitar en mí una emoción singular y una conciencia diferente. No deseo caer en un pueril misticismo esencialista, pero lo cierto es que ante aquella imagen tuve la sensación y la percepción de un *auto-re-conocimiento*, de una *pertenencia*, de una *identificación recíproca* -me veía en aquella imagen y aquella imagen se veía en mí- como si el cuadro funcionara a manera de mágico espejo, uniéndonos y comunicándonos sin importar los tiempos, los idiomas, los contextos, si bien tampoco perdiendo nuestras propias identidades en tan extraña fusión. Más que fusión, abrazo. Un abrazo sororario y genealógico, exclusivamente femenino y feminista. Entonces quise que ese abrazo invisible, especular y privado se volviera de alguna manera tangible, material y compartido.

Al conocer a Mercedes Arriaga Flórez y hacerme partícipe de su mundo, se presentó la oportunidad de transformar aquel abrazo. Nítido y cristalino era, pues, matricularme en la línea de investigación *Mujer, escritura y comunicación* de los estudios de doctorado de la Universidad de Sevilla, bajo su tutela y dirección. Bajo su abrazo también. Y con una nueva mirada. Porque la obra estética de Evelyn De Morgan, que es a la vez un proyecto ético (feminista, sororario, humanitario), plantea tantas preguntas que es preciso un cambio radical de paradigma, una mirada completamente otra que sea también una nueva manera de dar respuesta no solo a la producción de una artista concreta, sino a cualquier creadora que sea recuperada y estudiada desde la esfera feminista. Mi trabajo de investigación, como se expone en todas estas páginas, ha procurado la doble tarea de *recuperación e intervención*. Recuperamos a Evelyn De Morgan e intervenimos críticamente en su obra a través de un nuevo instrumento teórico y epistemológico, metodológico y didáctico: la *iconoginia*. Por iconoginia, término de acuñación propia, debe entenderse como la descripción y la interpretación de imágenes, motivos, temas y tópicos que tienen a las mujeres como sujetos representados y como sujetos representantes de la genealogía y la historia del género femenino; están constituidas desde un paradigma feminista, atendiendo a las condiciones ideológicas y sociales de producción, al contexto histórico y a las circunstancias individuales de las mujeres creadoras; se caracteriza, asimismo, por un doble procedimiento: por un lado, la transformación, subversión y transgresión de iconografías masculinas en iconografías femeninas y, por otro, la (re)configuración de iconografías femeninas dentro de una tradición únicamente femenina.

Para acometer la clasificación, el análisis y la exégesis de estas iconoginias, ha sido necesario estructurar mi investigación en una serie de bloques temáticos que pueden ser leídos tanto de manera progresiva o lineal como independientemente. En el caso que nos ocupa, esto es, las iconoginias de Evelyn De Morgan, hemos

clasificado las siguientes: iconoginias de sororidad, iconoginias de liberación, iconoginias de transformación e iconoginias de iluminación.

En la *Introducción*, expongo el estado de la cuestión desde la que partió mi investigación, los interrogantes y las hipótesis que me planteé y los objetivos que me propuse cumplir desde el principio. Se incluye a su vez aspectos generales de la metodología llevada a cabo, indicando las diversas técnicas y estrategias metodológicas, la planificación temporal y los distintos medios y recursos utilizados. Como marco teórico y procedimental, he sintetizado las corrientes críticas feministas en las que baso mi trabajo, continuamos con los principios básicos de la iconología que trascendemos a través de la iconoginia y terminamos con los fundamentos clave de la femenútica genealógica como contextura de defensa y argumentación. En distintos momentos del capítulo ofrezco ejemplos de iconoginias de Evelyn De Morgan ajenos a los capítulos siguientes pero que darán un amplio y prometedor espectro para investigaciones futuras.

El *Capítulo I. Evelyn De Morgan, creadora de iconoginias*, constituye una biografía de la artista, desde sus orígenes aristocráticos hasta el final de sus días, sus complicados inicios como estudiante y los avatares de las distintas fases de su carrera. El impacto que tuvo sobre ella y sobre su arte de la familia de su marido, William De Morgan, y de la cómplice e igualitaria relación que mantuvo con este, son acontecimientos cruciales para comprender algunas de sus pinturas. Se incorpora finalmente una reflexión acerca de la problemática de las fuentes documentales acerca de la artista, así como un breve recorrido por las distintas exposiciones que de su obra se han hecho hasta la actualidad, cuando se cumple el centenario de su fallecimiento.

En el *Capítulo II. La Dama y los Caballeros: iconografías de cautiverio, iconoginias de sororidad*, analizamos el motivo de la *damsel in distress* tan del gusto victoriano que implicaba la idea básica de cautiverio femenino como violencia simbólica, a la par que la supuesta superioridad masculina del rescatador y la recuperación de figuras heroicas y caballerescas como Perseo y San Jorge en la Inglaterra victoriana. Tratamos, paralelamente, de analizar las complejidades implícitas al constructo de las masculinidades victorianas que acarrearán estos discursos del cautiverio/rescate. Así damos paso al análisis de las iconoginias de sororidad, a las alegorías que hermanan y liberan a las mujeres del cautiverio de los varones.

Consecuentemente, el *Capítulo III. En la jaula dorada: iconoginias de liberación espiritual* se centra en otros mecanismos de sometimiento a las mujeres más contemporáneos, al cerco del ámbito doméstico del ángel del hogar y de la prostitución en las calles. El motivo de la mujer como *angel in the house* y el culto a la True Woman, así como el motivo de la *fallen woman* como moderna Magdalena le

sirven a De Morgan para construir iconoginias antimaterialistas, antipatriarcales y feministas de liberación espiritual.

Esta liberación de lo material y lo mundanal explica a su vez nuestro *Capítulo IV. El cuerpo híbrido: iconoginias de transformación*. A través de la fascinación victoriana por las sirenas y el Ulises homérico, mostramos un extenso estudio de las distintas motivaciones y las múltiples formas en que la sirena fue interpretada y retratada en estos años por los varones artistas, desde el temor a la seducción, desde la creatividad estética hasta la invasión de la intimidad. Concluimos con el tríptico que De Morgan realizó a partir del relato de Hans Christian Andersen para construir una imponente alegoría de la transformación y la superación espiritual.

Finalmente, en el *Capítulo V. Luz entre tinieblas: iconoginias de iluminación espiritual*, abordamos la radical importancia del alegato feminista y genealógico de sus iconoginias lumínicas, atmosféricas y ópticas de De Morgan, como la luna, la aurora, la lluvia o el arco iris, en comparación con las elaboraciones sexistas de los artistas de la época, para cerrar nuestra tesis con su propuesta de lo divino femenino como luz primordial, como Diosa Madre que alumbra y fertiliza las almas con su luminosidad.

Estado de la cuestión e hipótesis

Cuando en 2014 decidí asumir la responsabilidad de recuperar, investigar, interpretar y divulgar la vida y la obra de Evelyn Pickering De Morgan (1855-1919) **[fig.1]**, artista británica activa en el último cuarto del siglo XIX y los primeros años del XX, en relación con las principales imágenes de mujer en el arte victoriano y finisecular, pude ratificar la existencia (y persistencia) de una situación paradójica que sospechaba previamente, ya que en el tratamiento de la presencia femenina en las artes se articulaba un fenómeno doble: primero, la *invisibilidad* de las mujeres como sujetos activos representados y como artistas profesionales de la representación; segundo, la *hipervisibilidad* de las mujeres como objetos de representación, lo que derivaba en una exacerbada multiplicación de constructos femeninos creados por varones, considerados como únicos sujetos productores de una cosmografía cimentada en el dualismo arquetípico patriarcal. Un sistema dual que justificó y argumentó la supuesta superioridad masculina sobre el otro género a través del discurso de las esferas separadas y de la (re)producción de modelos y antimodelos de identidad femenina, desde el *angel in the house* a la *femme fatale*, pasando por la *damsel in distress* y la *fallen woman*. Modelos que, al ser tan idealizados,

resultaban imperfectos, incongruentes e irreales, imposibles de alcanzar por las mujeres reales.

Este paradójico estado de la cuestión -si por *cuestión* entendemos dónde están las artistas de este momento histórico, qué imágenes de la feminidad fueron creadas por varones y mujeres artistas y cuál fue el papel que ejerció Evelyn De Morgan en la construcción de las iconografías femeninas- me condujo entonces a plantearme una serie de interrogantes: ¿hubo mujeres artistas que se conformaron con las limitadas expectativas de su tiempo, acomodándose a los valores estéticos dominantes (patriarcales) y reproduciendo, por tanto, las iconografías sexistas (re)creadas por los varones? De ser así, ¿qué razones ideológicas, económicas, sociales y personales motivaron esta conformidad? Por el contrario, ¿hubo mujeres artistas que se rebelaron contra las restricciones impuestas por la cultura victoriana y utilizaron estrategias de resistencia, denuncia y transgresión en sus obras? ¿Es posible, además, encontrar ambas actitudes, conformidad y ruptura, en una misma artista? Por último, pero no menos relevante: ¿con qué impedimentos, dificultades y obstáculos se encontraron aquellas artistas que reclamaron su espacio en el ámbito artístico y su reconocimiento profesional? y, especialmente, ¿de qué estrategias se sirvieron para transgredir las limitaciones establecidas y, en el caso concreto de Evelyn De Morgan, para crear sus propias iconoginias?

A todas estas hipótesis les hemos ido dando respuesta a lo largo de estas páginas, si bien durante el proceso de lectura y análisis hemos ido advirtiendo que el estado de la cuestión no puede ser considerada como una planicie homogénea, sin fisuras. Al profundizar en el estudio iconológico de los diversos arquetipos femeninos victorianos y finiseculares, nos hemos encontrado ante un complicado prisma de interesantes e imbricadas aristas. En primer lugar, el perverso aparato ideológico que establecía el dualismo genérico de la supuesta inferioridad femenina a través de sus constructos socioculturales de la feminidad, implicaba al mismo tiempo una redefinición y una recodificación de la masculinidad que tampoco estuvo exenta de incoherencias y contradicciones. Como sucediera con el constructo femenino, la masculinidad victoriana y finisecular era una identidad inestable, ficticia, igualmente excluyente para con las identidades consideradas alternativas o periféricas -la consabida *otredad*-, generando dudas, cuestionamientos y ansiedades en los varones de la época. Consideré, por tanto, que debía abordar esta nueva paradoja surgida en mitad de la investigación por cómo afectaba a la exégesis de algunas imágenes: la edificación del discurso sobre la subordinación femenina conllevaba paralelamente el elevado precio del cumplimiento con un idealizado modelo de hegemónica masculinidad. En segundo lugar, y en relación con lo anterior, advertimos que hubo también artistas varones que mostraron a través de

sus obras una mayor apertura, empatía y comprensión hacia la situación en que la cultura patriarcal dejaba a las mujeres. Artistas que manifestaron su reticencia -o, al menos, cierto escepticismo- hacia los estereotipos y roles impuestos al género femenino, plasmando directamente sus recelos y sus rechazos en el mejor de los casos o forzando sutilmente al espectador (presumiblemente masculino y potencial comprador) a reflexionar sobre la relación entre los géneros. El grado de mayor o menor sutileza dependía básicamente de términos mercantilistas, pues no hay que olvidar que los artistas varones dependían también de la recepción de la crítica y de los gustos del mercado artístico.

A pesar de los esfuerzos por parte de las diversas investigaciones feministas en las últimas décadas y de estudios pioneros como los de L. Nochlin, G. Pollock, E. Showalter, L. Nead, E. Prettejohn, W. Chadwick, A. Smith, A. Munich, E. Bornay, B. Dijkstra, S. P. Carteras, J. Marsh, P. G. Nunn o J. Devereux -todos consultados y citados en la presente tesis doctoral-, la mayoría de las artistas europeas que produjeron sus obras durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, como Evelyn De Morgan, no solo siguen siendo unas grandes desconocidas para el público y la crítica, sino que, en el más dichoso de los casos en que alguien emprenda la recuperación y visibilidad de sus vidas y sus creaciones, no es infrecuente encontrarnos aún con interpretaciones erróneas y sesgadas, carentes de una metodología sistemática y profunda o mermadas por anacronismos ideológicos e interesadas agendas programáticas.

Lo que pretendo sugerir es que el presente trabajo no fue motivado meramente por el hecho de que De Morgan fuese mujer y, además, artista en la Inglaterra victoriana y eduardiana. No fue *elegida* por este motivo. Llegamos a De Morgan, paradójica y casualmente, y tras algunos años en que de manera personal y autodidacta me dediqué a la investigación y el análisis de sus colegas masculinos (Rossetti, Burne-Jones, Waterhouse, Leighton), porque era -y es- una artista excepcional, en busca de una genealogía artística femenina y feminista y con una estética casi única para el momento histórico que le tocó vivir y porque la interpretación de sus imágenes requieren del establecimiento de un marco teórico radicalmente diferente, con categorías analíticas y estrategias críticas muy específicas (feministas). No quisiera ser mal interpretada: no estoy diciendo en absoluto que solo deban ser estudiadas aquellas mujeres dotadas de cierta dosis de *excepcionalidad* o de cierto grado del dañino y heteropatriarcal concepto de *genialidad*. Al contrario, nuestra *intervención*, en el sentido más pollockiano del término (Pollock, 1979), reniega de los parámetros teóricos del canon masculino. Como indica Patricia Mayayo, construir -y estudiar, en nuestro caso- una estética feminista nada tiene que ver con reivindicar un hipotético genio femenino (*feminine*

genius), sino más bien el genio de las mujeres (*female genius*) (Mayayo, 2003, pp.71-73) -y añadimos: *genio feminista*- en el seno de las tradiciones creativas femeninas, es decir, dentro de una *genealogía* de mujeres artistas, de creadoras. En efecto, elegimos a Evelyn De Morgan, de soltera Pickering, porque se distingue considerablemente no ya de sus coetáneas, mujeres que lucharon duramente por tener una carrera profesional y mujeres que vieron frustrados tales pretensiones -Elizabeth Siddall, Marie Spartali Stillman, Henrietta Rae, las hermanas MacDonald, Eleanor Fortescue-Brickdale, Anna Phoebe Traquair y un largo etcétera-, sino especialmente de algunos de sus siempre más privilegiados correligionarios en la arena del arte quienes, aun demostrando un talante innovador y un dominio técnico incuestionables, no llegaron a conformar toda una estética teórica y práctica que fuese al mismo tiempo una poética y una ética. Evelyn De Morgan, y así lo demostramos en esta investigación, es creadora de personalísimas y poderosas imágenes de mujeres y para mujeres, de una iconografía propia, *iconoginias* de denuncia y crítica contra el dominio masculino y contra la cultura patriarcal, pero también *iconoginias* de empoderamiento femenino y de sororidad. En definitiva, escogí a Evelyn De Morgan por ser una artista que se trazó en la esfera del arte un fundamental proyecto feminista, con una nítida perspectiva de género, con conciencia de pertenecer a una genealogía y con voluntad de continuarla. Y este proyecto vital y profesional es, a mi entender, lo que la distingue soberanamente de otras artistas del periodo.

Reivindicar, pues, el reconocimiento que merece De Morgan, devolviéndole el lugar que le corresponde en la historiografía del arte e interpretando los sentidos múltiples de sus obras desde un marco teórico y epistemológico feminista constituyen los pilares claves en los que se edifica este trabajo. Un peregrinaje, por cierto, que no ha estado exento de inocuos, aunque significativos, inconvenientes. Para comenzar, el estado de la cuestión de la que partimos cuando decidimos acometer esta investigación nos condujo a una doble situación problemática: por un lado, la transposición de Evelyn De Morgan al desconocimiento, la periferia o incluso la infravaloración como artista epigonal del Prerrafaelismo, el Esteticismo y el Simbolismo británicos; por otro, el esencialismo reduccionista, casi idolatría hueca, la iconoclastia en que incurren algunas investigaciones feministas que en ocasiones simplifican la investigación sobre mujeres creadoras a una mera hagiografía, sin atender las complejidades ideológicas de los contextos culturales, y que instituyen todo un exacerbado culto a la mujer objeto de estudio, ignorando inconscientemente y/o eludiendo intencionadamente las posibles contradicciones que subyacen en las vidas y obras de las investigadas.

Por la senda de una (gino)crítica del arte feminista

Coincidimos absolutamente con Griselda Pollock -cuyo texto clave *Vision and Difference* (1988) ha tardado la friolera de treinta años en traducirse al castellano- en que no puede hablarse de una única teoría feminista ni de una única historia feminista del arte como doctrina homogénea, hegemónica y plana, sino de múltiples lecturas, interpretaciones, intervenciones y quehaceres feministas (Pollock, 1996, pp.xii-xix). En consecuencia, lo correcto sería hablar de *intervenciones feministas* -en plural- en la historia y la crítica del arte desde el (nuevo) parámetro de la *diferencia sexual* (Mayayo, 2003, p.16). Aunque tradicionalmente se suele distinguir dos grandes bloques: la *ginocrítica* y la *crítica feminista* (Kaplan, 1985, pp.37-58). Mientras la ginocrítica se centra en la investigación de las convergencias e influencias de las mujeres, interpretando sus trabajos en el contexto ideológico-social en que se inscriben, la crítica feminista se dedica a analizar los sexismos, estereotipos y roles impuestos a las mujeres, así como a denunciar las omisiones y los olvidos de las creadoras por parte de la cultura patriarcal (Cao, 2000, p.17). En principio, no parece haber un gran abismo entre ambas posturas, dado que su finalidad es más o menos compartida, pero lo cierto es que la crítica feminista se ubica en la fase revisionista -importante en su tiempo, pero acusada de servilismo ante el canon masculino-, a diferencia de la ginocrítica que apela a nuevas teorías, nuevos modelos de análisis y nuevas formas de expresión desde una perspectiva radicalmente femenina. A mi entender, si bien el ejercicio revisionista ha tenido y tiene una vital importancia en el proceso de recuperación, la ginocrítica va mucho más allá porque se basa en la creencia de una cultura femenina, con sus propios valores y con su propio lenguaje (Meza, 2000, p.26). Fue así como Elaine Showalter propuso una renovación hermenéutica total, centrada en las dinámicas específicas de la creatividad femenina (Showalter, 1977 y 1981). Por su parte, Linda Nochlin ofreció tres soluciones a la ausencia de las artistas en la historia del arte: añadir sujetos (mujeres) a la historia, señalar lo femenino como diferente a lo masculino, con una especificidad propia, y deconstruir o cambiar el paradigma de la historia del arte (Nochlin y Sutherland, 1976; Nochlin, 1971). En este sentido, hemos de indicar que en esta tesis doctoral hemos combinado ambas posturas, articulando el análisis revisionista de estereotipos sexistas (iconografías patriarcales) con una hermenéutica estrictamente femenina -*femenéutica*- a partir de las *iconoginias* (iconografías feministas) presentes en la obra de Evelyn De Morgan.

Tras el artículo fundacional de Linda Nochlin (1971), se han ido sucediendo diversos enfoques y trabajos para la recuperación de las artistas y para la

construcción de un edificio teórico-epistemológico estrictamente feminista en las disciplinas artísticas. No obstante, el proyecto de recuperación ha tropezado -y a veces sigue tropezando aún- con una serie de problemas: problemas de tipo documental y metodológico (Chadwick, 1991, pp.167-171; Parker y Pollock, 1981, pp. 45-49); el tono casi hagiográfico al abordar las vidas de las artistas y sus dificultades para ejercer su carrera (Greer, 1979), la extrema sexuación del arte de mujeres -el cambio al paradigma feminista debe evitar incurrir en la otredad (Mayayo, 2003, pp.51-52)- y las limitaciones externas o institucionales a las que se sumaban las limitaciones internas o personales, interiorizaciones complejas de los prejuicios y las expectativas patriarcales por parte de las mismas artistas (Greer, 1971). Es evidente que es necesario un equilibrio entre el victimismo exacerbado de las artistas y la exagerada heroicidad santificada de dichas artistas. Se trata, por tanto, de un difícil equilibrio que ofrezca al mismo tiempo una visión concreta y real de las artistas que se enfrentaron a los obstáculos familiares, académicos, laborales, sociales, etc. y el establecimiento de los modos en que tales artistas procuraron y consiguieron trabajar y vivir en un contexto histórico-cultural más que hostil. El ejemplo de Evelyn De Morgan resulta, entonces, más que pertinente: una artista procedente de la alta clase social victoriana que tuvo que resistir y oponerse a las convenciones familiares, las dificultades educativas y los impedimentos sociales para lograr una carrera profesional. Ella desarrolló sus propias estrategias dentro de un ámbito dominado por los varones, pero también fue construyendo su propio paradigma feminista ético-estético.

Porque, en efecto, no es suficiente con añadir los nombres de las artistas al “catálogo” de profesionales de la historia del arte. Primero o, al menos, paralelamente, hay que hacer un *cambio de paradigma*, esto es, desarticular el aparato teórico-metodológico dominante y crear otro completamente nuevo y diferente (Pollock, 1988). Así se evita caer en la errónea dualidad victimismo/heroicidad de las artistas. Hemos considerado, pues, en nuestro trabajo las condiciones históricas concretas, atendiendo a la especificidad individual y a la pluralidad de estrategias, lo que Bridget Elliott y Jo-Ann Wallace señalaron con el término *(im)positioning*, la testaruda capacidad de muchas artistas para *negociar* y lidiar con las (im)posiciones patriarcales (Elliott y Wallace, 1994). Porque, siguiendo a Lucy Lippard, las estrategias más eficaces son las que demuestran su eficacia dentro y fuera del sistema dominante (masculino, androcéntrico y patriarcal), entablando una *trialéctica* entre el mundo de las mujeres (y/o del arte femenino-feminista), el mundo de los hombres (y/o del arte hegemónico) y el mundo real (Lippard, 1976 y 1973). Es precisamente lo que hemos intentado realizar en esta tesis, un *triálogo*

entre las visiones pictóricas de hombres y mujeres y sus diferentes y similares maneras de interpretar el mundo.

Consideramos, además, que nuestra propuesta teórica y metodológica del término *iconoginia* (iconografía e iconología feminista) se ajusta a las premisas aquí citadas -recuperación, intervención, cambio de paradigma, análisis de especificidades y contextos, observación de estrategias plurales, etc.- a la par que contribuimos a ampliar la esfera de una (gino)crítica feminista gracias a y ejemplificada en la obra de Evelyn De Morgan, como se comprobará en las páginas que siguen.

Objetivos

A tenor de lo expuesto, hemos mantenido los dos objetivos generales que nos trazamos desde el principio en nuestro plan de investigación (PI) incluyendo los nuevos interrogantes y las cuestiones surgidas durante la misma:

- Clasificar y analizar las iconografías femeninas realizadas por los y las artistas, estableciendo las dinámicas de violencia simbólica y señalando los sesgos androcéntricos que inciden en la (re)producción de arquetipos misóginos en la esfera artística del contexto victoriano y finisecular.
- Clasificar y analizar las iconografías femeninas realizadas por Evelyn De Morgan, así como las estrategias de resistencia y transgresión, empleando las mismas técnicas y temáticas que los artistas, evitando, anulando y denunciando los arquetipos misóginos y creando su propio corpus de representaciones femeninas y feministas.
- Clarificar, definir y establecer el concepto de iconoginia, de acuñación propia, como mi contribución teórica a la crítica y la historia feministas y como estrategia específica de Evelyn De Morgan en su proyecto artístico, feminista y sororario.
- Demostrar la versatilidad y pertinencia de las iconoginias de Evelyn De Morgan como instrumento ético-estético feminista, cuya finalidad es la búsqueda e identificación con una tradición exclusivamente femenina (genealogía) y como proyecto de recuperación dentro de una femenéutica sagrada a través de la recodificación del sujeto femenino como alegoría espiritual.

Metodología. Aspectos generales

Para poder dar respuesta a nuestros interrogantes y cumplir con los objetivos fijados en nuestra investigación, nos propusimos adoptar como estrategias metodológicas un exhaustivo estudio comparativo y cualitativo que nos permitiera analizar las similitudes, coincidencias y divergencias de un mismo motivo iconográfico en varios niveles de análisis: en el tratamiento y preferencia por el motivo en las obras de diversos artistas varones; en el tratamiento del mismo por parte de algunas artistas mujeres y en el tratamiento concreto por parte de Evelyn De Morgan. Eminentemente, nuestro trabajo se ha basado en el método iconográfico-iconológico, pero desde un prisma feminista y hermenéutico. La investigación cualitativa de la materia artística se ha completado con el estudio comparativo con otras disciplinas estéticas y en otras épocas, precisamente porque la mayoría de los artistas de los movimientos culturales con los que Evelyn De Morgan fue asociada crearon sus obras desde el paradigma “ut pictura poesis” y, en consecuencia, hemos aunado el análisis iconográfico e iconológico teniendo en cuenta el textual. La metodología llevada a cabo se ha amparado en un marco teórico y crítico claramente feminista, de perspectiva múltiple, aunque con mayor preponderancia de las consignas y orientaciones dadas por Griselda Pollock. Este marco teórico y epistemológico ha supuesto tener que manejar conceptos y categorías como genealogía, intervención, diferencia, sororidad, ginocrítica y autoconciencia. Asimismo, hemos sido muy conscientes, y así quedan reflejados en esta tesis, de los grandes problemas con los que suele enfrentarse cualquier investigación sobre una artista: problemas de orden metodológico, como un predominio de lo biográfico sobre lo hermenéutico (Nochlin y Harris, 1977) y viceversa (Parker y Pollock, 1981), y problemas de orden documental por ausencia, pérdida y escasez (Chadwick, 1990).

Durante estos años, las técnicas metodológicas empleadas han sido variadas pero ordenadas y secuenciadas: recopilación de datos bibliográficos, selección de información documental (textual y visual), traducción y análisis de los textos pertinentes, establecimiento de categorías de análisis (iconografías/iconoginias) para su clasificación, interpretación y comparación, delimitación de los contextos histórico-culturales y de las condiciones ideológicas dominantes, selección de muestras-casos, análisis simbólico e iconológico de las obras, y delimitación graduada de conclusiones y respuestas a nuestros interrogantes iniciales.

Dada la dificultad para compaginar mi faceta investigadora con la laboral, motivo por el que solicité el cambio a régimen parcial, me fijé una planificación

concreta del trabajo por realizar, dividida en tres fases y cada una de ellas caracterizada por una serie de actuaciones en orden progresivo: una primera actuación que calificamos como "observación-participante" (a); una segunda actuación de "intervención-acción" (b) y una tercera de "reflexividad-redacción"(c), que enlaza con la siguiente fase y su correspondiente primera actuación. Evidentemente, esta estructuración era flexible y, según las circunstancias, ha sufrido ligeras modificaciones. En resumen:

Fase I

(a) Concreción de la hipótesis y de los objetivos de la investigación. Marco teórico-conceptual. Recopilación de datos y acopio de materiales bibliográficos. Traducción, en su caso, de los materiales. Selección de datos, verificación/contraste entre materiales y análisis de la información.

(b) La delimitación de las categorías analíticas. Selección de artistas y obras relevantes por temáticas tratadas. Análisis y estudio comparativo de algunas categorías (al menos, dos) a través de las iconografías en obras y artistas.

(c) Síntesis y redacción de la información obtenida del análisis y del estudio comparativo. Argumentación y discusión redactadas. Aportaciones críticas y teóricas propias. Redacción de las conclusiones particulares de las categorías investigadas.

Fase II

(a) Ampliación y/o modificación, si procede, de hipótesis, objetivos y marco teórico-conceptual. Recopilación de nuevos datos y materiales bibliográficos. Traducción, en su caso, de los mismos. Selección de datos, verificación/contraste entre materiales y análisis de la información. (b) Continuación de la delimitación de las categorías analíticas. Selección de artistas y obras relevantes por temáticas tratadas. Análisis y estudio comparativo de algunas categorías (en este año, cuatro) a través de las iconografías en obras y artistas. Propuesta teórica, definición y defensa de la categoría "iconoginia". Modelos y ejemplos.

(c) Síntesis y redacción de la información obtenida del análisis y del estudio comparativo. Argumentación y discusión redactadas. Aportaciones críticas y teóricas propias. Redacción de las conclusiones particulares de las categorías investigadas.

Fase III

(a) Recopilación de últimos datos y materiales bibliográficos. Traducción, en su caso, de los materiales. Selección de datos, verificación/ contraste entre materiales y análisis de la información.

(b) Delimitación de las últimas categorías analíticas. Selección de artistas y obras relevantes por temáticas tratadas. Análisis y estudio comparativo de las últimas categorías de nuestro estudio (entre dos y tres) a través de las iconografías en obras y artistas. Propuesta teórica, definición y defensa de la categoría "iconoginia". Modelos y ejemplos.

(c) Síntesis y redacción de la información obtenida del análisis y del estudio comparativo. Argumentación y discusión redactadas. Aportaciones críticas y teóricas propias. Redacción de las conclusiones particulares de las categorías investigadas. Redacción de conclusiones generales, respuestas a las hipótesis y a los objetivos planteados.

En cuanto a los medios, materiales y recursos que hemos utilizado para llevar a cabo nuestra investigación, destacamos los principalmente bibliográficos, divididos (fuentes primarias y fuentes secundarias). Al comenzar nuestra tesis, los medios podían haber constituido un problema a la hora de desarrollar nuestro estudio, dado que la mayoría de la documentación sobre el Prerrafaelismo, el Esteticismo o el Simbolismo, por ejemplo, no está publicada en castellano y la que existe resulta insuficiente para cumplir con los objetivos de la investigación. Esta situación se agravaba en cuanto a la escasez y pérdida de las fuentes documentales referidas a la vida y obra de Evelyn De Morgan, como explicamos en el Capítulo I. Por lo tanto, la traducción de tales documentos ha sido un añadido al trabajo de lectura selectiva, comprensiva y crítica, lo que nos ha ocupado más tiempo. De entre los medios principales, destacamos tres grupos:

-Estudios y ensayos generales de teorías feministas sobre la historia del arte, sobre las artistas y sobre la representación de las mujeres en las artes. Algunas de las teóricas e historiadoras consultadas han sido citadas más arriba.

-Investigaciones, monografías, estudios, artículos y ensayos destinados a los aspectos genéricos de los movimientos estéticos más importantes de los periodos históricos de los que se ocupa nuestra investigación. S. Andres (2005), R. Ash (1993), T. Barringer (1999;2012), J. B. Bullen (1998), R. Elzea (1984), A. C. Faxon (1989), J. Kestner (1989;2005), L. Lambourne (1996), D. N. Mancoff (1998;2000;2003), D. Roe (2010), E. Prettejohn (2000;2007), L. Tickner (2003) o C. Wood (2000) son algunos de los estudios fundamentales para nuestro trabajo.

-Investigaciones, monografías, estudios, artículos y ensayos específicos acerca de las artistas pertenecientes, afines o asociadas a los movimientos estéticos más importantes de los periodos históricos de los que se ocupa nuestra investigación. Podemos citar aquí los trabajos de S. P. Casteras (1982;1987;1996), D. Cherry

(1987;1993), E. Cumming (1993), S. Gilbert y S. Gubar (1979), J. Marsh y P. G. Nunn (1997), K. A. Psomiades (1997), E. Shefer (1990) o A. Smith (1995). Como puede observarse, entre la década de los 80 y 90 hubo una proliferación de estudios sobre las artistas vinculadas con el Prerrafaelismo, el Simbolismo y el Esteticismo decadentista. Recientemente han aparecido algunos breves trabajos en artículos y ensayos de revistas especializadas en estudios de género e historia del arte. Con respecto a Evelyn De Morgan, los principales estudios sobre su vida y su obra son los de E. Lawton Smith (2002), el más completo y el catálogo editado por C. Gordon (1996) de la exposición de la Fundación De Morgan, entre otros, y hemos consultado los distintos trabajos publicados de A. M. Stirling (1916;1922;1924), biógrafa de los De Morgan y hermana de Evelyn.

Asimismo, nos han sido de gran utilidad, como instrumentos de obtención de datos, los artículos de revistas especializadas como *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, *Woman's Art Journal*, *The Art Bulletin* o *Victorian Literature and Culture*, entre otras. Los catálogos y monográficos de museos, galerías y fundaciones (archivos descargables y en línea) constituyen también una importante fuente documental y visual. Por último, también serán consultadas las bases de datos académicos en línea, como JSTOR, o las bibliotecas digitales de universidades españolas y extranjeras.

Durante los cinco años que ha ocupado esta investigación, hemos querido contribuir a la divulgación de la vida y la obra de Evelyn De Morgan mediante la participación en congresos, jornadas y cursos y la publicación de artículos y ponencias. Comenzamos con un centenario, el de la Primera Guerra Mundial en 2014, con “Al otro lado de las trincheras. Evelyn De Morgan: imágenes para la sororidad y la igualdad” y continuamos con “La Diosa retratada: Evelyn De Morgan y la sacralización alegórica de lo femenino” (2015), “De las místicas a las victorianas: representaciones angelicales en Hildegard von Bingen y Evelyn De Morgan” (2015), “Mujeres de agua, cuerpos de luz. Alegorías lumínicas y simbologías cromáticas en Evelyn De Morgan” (2015), “Adaptación, subversión y transgresión en tres artistas victorianas. Los casos de Elizabeth Siddal, Marie Spartali Stillan y Evelyn De Morgan” (2016), “Hacia una estética de la sororidad: Evelyn De Morgan, precursora de una nueva cultura humanista” (2018), “Las mujeres sabias son peligrosas: de las brujas a las científicas en el arte de Evelyn De Morgan” (2018) y “En la jaula dorada: Evelyn De Morgan, entre la Querelle des Femmes y The Woman Question” (2018).

De las iconografías a las iconoginias

La presente tesis doctoral, el modo en que abordamos los distintos discursos culturales que en ella se discuten y el paradigma desde el que tratamos la producción artística de Evelyn De Morgan se inscriben epistemológicamente en el marco teórico y práctico de dos ramas esenciales de la historia del arte: la iconografía y su hermana la iconología. A lo largo de estas páginas se tropezarán con vocablos de nueva acuñación como *iconoginia* (y, ocasionalmente, su pariente terminológico, que no sinónimo, *mitoginia*). Constituye nuestra aportación teórica a la arena crítico-histórica feminista y nuestra base argumentativa para legitimar la recuperación de De Morgan como artista de excepcional relevancia. Evidentemente, el vocablo se forma sobre las raíces griegas *eikón* (imagen) y *gine* (mujer), pretende tener el estatuto de *paredro* del binomio iconografía-iconología y constituye el instrumento analítico-conceptual por excelencia para examinar, clasificar e interpretar las imágenes creadas por mujeres con un sentido voluntaria y abiertamente feminista. Nuestra propuesta, como se habrá ya deducido, es demostrar que Evelyn De Morgan produjo sus obras con clara conciencia de crear imágenes femeninas reconocibles para y por las mujeres artistas y espectadoras, con un código formal y un significado simbólico exclusivamente feministas, sirviéndose de la transformación de iconografías tradicionales asentadas en la cultura de su tiempo o bien de la creación de iconografías nuevas con bases en una genealogía femenina cultural, un acervo femenino superviviente y paralelo al dominante.

El término iconografía procede etimológicamente del latín *iconographia* y de los vocablos griegos *eikón* (imagen) y *graphein* (escribir). Puede entenderse como “escritura de la imagen” o “descripción de la imagen”. En época latina no se utilizaba apenas y aludía al “arte del dibujo” (Esteban, 1989, pp.274-281). La finalidad de la iconografía es la evolución de una imagen (icono) en el tiempo histórico, con sus transformaciones y modificaciones, sus adaptaciones y ampliaciones estructurales. La iconografía como disciplina teórico-metodológica, como hermenéutica de carácter universal y como estudio simbólico de los discursos artísticos tiene su origen en los albores de la Edad Moderna. En el Renacimiento comenzó a designar la descripción y clasificación de retratos (Martín, 1989, p.11), pero también la descripción sincrónica y diacrónica de las imágenes, pues en ambos casos la *identificación* es clave (Moreno, 2007, p.183). En 1593, se publica en Roma la *Iconología* de Cesare Ripa, un libro de profundo impacto para los artistas, traducido a numerosas lenguas, que venía a subrayar el valor simbólico, alegórico y emblemático de las imágenes que representaban virtudes, vicios, pasiones,

conceptos morales y culturales. El vocablo iconología había sido usado mucho tiempo atrás por Platón con el sentido de “lenguaje figurado” y, recuperado por Ripa, que él mismo define como estudio de las *imagini universali*, durante siglos serviría exclusivamente para designar la representación alegórica (Esteban, 1990, p. 4). Ripa recurrió a una gran diversidad de fuentes visuales y literarias: mitos greco-latinos, motivos y temas bíblicos, la heráldica, códices medievales, emblemas y jeroglíficos renacentistas, textos patrísticos y figuras dantescas y petrarquistas (Moreno, 2007, p.185). Todo se prestaba a una lectura iconográfica que testificaba la pervivencia y la relevancia de la función simbólica del arte. Al mismo tiempo, subrayaba el criterio de lo misterioso o enigmático como valor añadido al dominio técnico y el deleite estético de cualquier obra artística. A la de Ripa le sucedieron varias *Iconologías* en las centurias siguientes, como las de Baudoin, Boudard, Gravelot, Cochin o Ménestrier.

Pero el fundamento científico del estudio de las imágenes y la institucionalización académica de la iconografía se producen plenamente en el siglo XX, pasando por una pluralidad de enfoques, algunos muy divergentes entre sí, que han ido enriqueciendo y perfeccionando los presupuestos teóricos y los mecanismos metodológicos de las dos disciplinas hermanas. Frente al formalismo de Wöfflin y el positivismo de la Escuela de Viena, la iconología adquiere el estatus de ciencia del imaginario en el seno de la Escuela de Warburg, cuyos destacados miembros -Erwin Panofsky, Ernst H. Gombrich, Fritz Saxl, Frances Yates, Edgar Wind, Ernst Cassirer o Gertrud Bing- se ocuparon de otorgar al estudio iconológico la condición de saber humanístico, enciclopédico e interdisciplinar (Moreno, 2007, p.192). De todos sus seguidores y discípulos, fue Erwin Panofsky quien reformuló, conceptualizó y popularizó el estudio del significado de las imágenes, considerando la iconología como un análisis específico de las representaciones (Panofsky, 1932 y 1972). Dividiendo el método iconológico en tres fases y tres niveles de significado (preiconográfica, iconográfica e iconológica), insistió en que toda obra de arte debía ser analizada e interpretada como una unidad. Con la importante aportación de Panofsky, las ciencias del icono, que aquí entendemos como doble mecanismo de construcción e interpretación de un elaborado código estético, ya no nos abandonarían jamás.

En líneas generales, está más que aceptado que la iconografía es la disciplina de la descripción de las imágenes y la iconología la disciplina encaminada a su interpretación. Ahora bien, ha de tenerse en cuenta -y así lo hemos hecho en nuestra investigación- que algunas nociones terminológicas canónicas resultan en cierto modo problemáticas y, en consecuencia, ha sido menester establecer algunas precisiones y matizaciones con el fin de evitar que terminaran perjudicando

nuestro trabajo. Rafael García Mahiques ha llamado la atención acerca de una segunda acepción para “iconografía” que considera impropia a pesar de su extendido uso entre los investigadores, “la que designa con tal término el objeto mismo sobre el que se aplica dicha disciplina” (García, 2012, p.114). Esto no quiere decir otra cosa que, por ejemplo, nos refiramos a la imagen de la Sirena o la de San Jorge como “iconografías”, en lugar de “tipo iconográfico”. Las objeciones a usos incorrectos señaladas por García Mahiques se extienden al adjetivo “iconográfico” que, en su opinión, solo deberían corresponder al estudioso y nunca al artífice, de manera que lo apropiado sería hablar de “análisis iconográfico” pero nunca aplicar el calificativo al “proyecto o programa” del artista. No discutiremos el criterio de García Mahiques ni lo cuestionaremos; al contrario, admitimos que en la presente tesis doctoral el vocablo “iconografía” es empleado como sinónimo de la imagen simbólica que analizamos e interpretamos, solo por motivos estrictamente metodológicos que facilitan el verdadero propósito de la tesis y porque contemplamos también la acepción añadida de iconografía como taxonomía de imágenes. Por poner un ejemplo, cuando abordemos el motivo de San Jorge o el mito de Perseo, lo haremos como componentes integrados en la “iconografía del rescate”, entendida esta como clasificación o catálogo de imágenes, temas y motivos que implican, iconológicamente, el discurso cultural de la superioridad de una figura heroica masculina frente a la sumisión o cautiverio de una figura femenina. De igual manera debe entenderse el uso del vocablo “iconoginia”, que integra tanto el elemento descriptivo-taxonómico como el interpretativo, cuando exponamos y analicemos las imágenes de liberación y sororidad de Evelyn De Morgan. Creemos que, siendo plenamente conscientes de estos límites terminológicos y, sobre todo, abogando por una teoría y una praxis que faciliten una mayor comprensión feminista de los hechos estudiados, se nos pueden condonar las ligeras inexactitudes conceptuales y exonerar de cualquier acusación de negligencia tecnicista.

Por otra parte, se asume que la iconología se encarga del origen, el significado y la transmisión de las imágenes desde una perspectiva más global que la iconografía. Aunque la cuestión no es tan sencilla como podría parecer. Para Esteban Lorente, solo hay una diferencia de detalle entre ambas: “mientras los estudios llamados iconográficos se han preocupado de recopilar marcos generales, partiendo de lo particular, la iconología solo puede tener éxito en el estudio de obras de arte que sean excepcionales en su comunicación semántica.” (1990, p.6). Sin embargo, otros investigadores consideran que las diferencias entre las dos disciplinas son más complejas, puesto que pertenecen a regímenes distintos: la iconología al régimen hermenéutico; la iconografía, al arqueológico (López, 2001, p.

177). Mientras que la iconografía se dedica a desarrollar una reintegración metodológica del sentido de las imágenes en sus orígenes y una comprensión de las mismas en su devenir histórico, la iconología busca “el sentido borroso y heteromorfo del espacio de la imagen” y la lógica de cada caso, la comprensión en el presente de las actualizaciones que recibe una imagen en comparación con las características que la definían en el pasado, de ahí que recurra a y se apoye en la iconografía (López, 2001, p.178). Por su parte, Panofsky señalaba que, dentro del ámbito de actuación de la iconografía, encargada de recopilar, clasificar y describir los motivos artísticos, podía tener cabida o no la interpretación y, a la vez, integrarse a métodos históricos, críticos, sociológicos y psicológicos (Panofsky, 1979). Para Panofsky, la iconografía dejaba de ser una herramienta auxiliar de la Historia del arte para erigirse en fundamento esencial de la interpretación artística (García, 2008, p.269) y en disciplina que formaba parte de un proyecto humanístico de conocimiento, lo que explica quizá su rechazo a la semiótica del Círculo de Praga. El método iconográfico-iconológico de Panofsky es eminentemente contextualista, comprende las obras como un producto cultural complejo que se resiste a una visión reduccionista, homogénea y armoniosa, y cuyo significado debe someterse al análisis de tres niveles o estratos, desde el más básico hasta el más imbricado. El significado de las imágenes se construye sobre los cimientos históricos e ideológicos de un contexto cultural determinado, mucho más allá de la voluntad del artista o del estilo artístico. Cromatismos, líneas, volúmenes, perspectivas, elementos compositivos, esto es, el ámbito de lo formal, están también al servicio de lo simbólico, tienen una significación en consonancia con el ámbito temático.

Porque el análisis de Panofsky trasciende lo puramente formal y la simple descripción temática de motivos, ya que aspira especialmente al estatuto simbólico intrínseco de la imagen, a descifrar su “vocabulario oscuro”; requiere, por tanto, no solo un conocimiento de temas y motivos, exige la “captación intuitiva” de las realidades que subyacen en las imágenes (Plazaola, 2015, pp.81-82). He aquí, en el desvelamiento de los significados intrínsecos y sus mutaciones, el *salto* de lo iconográfico a lo iconológico. En definitiva:

Estos significados intrínsecos normalmente se producen porque, con la diferencia de tiempo y de lugar, ocurren también cambios en la manera de sentir un asunto y de tratar un tema. Las formas reflejan estos cambios de interpretación, de sensibilidad y de doctrina, que influyen en todos los niveles - material, técnico, formal e iconográfico- de la obra. Tales elementos tienen un valor que Panofsky llama simbólico, porque expresan algo más que el tema iconográfico mismo [...] Las interpretaciones son y

deben ser variadas porque varias son las épocas y los contextos históricos e ideológicos en que se realizan las diversas interpretaciones artísticas de un mismo asunto. (Plazaola, 2015, pp.82-83)

Hay que tener en cuenta que las imágenes se caracterizan por la pluralidad de significados y, por tanto, se debe atender a los distintos estratos simbólicos que, a lo largo de la historia, se superponen y se entretajan, dificultando a veces su legibilidad. Asimismo, las imágenes informan de los condicionamientos socioculturales e ideológicos que influyen en la gestación, consumo y circulación de las obras artísticas que funcionan como una respuesta ante el mundo en que se inscriben (Barboza, 2006). En consecuencia, podríamos añadir que el significado de las imágenes artísticas está también profundamente atravesado e impregnado de las estructuras mentales patriarcales y androcéntricas, de manera que las “iconografías de mujeres”, las bellas imágenes de figuras femeninas, alegóricas o no, han de interpretarse siempre teniendo en cuenta los factores que condicionan y cimentan su codificación. El tratamiento del desnudo femenino, la organización de gestos y posturas, la distribución de colores, la ubicación de las figuras, etc. debemos interpretarlas desde una perspectiva de género o, mejor aún, desde una hermenéutica feminista que complementa al método iconográfico. La historia del arte ha producido una enorme y compleja diversidad iconográfica que requiere de un análisis con estricta perspectiva de género, especialmente, en el periodo histórico y en los movimientos estéticos que nos ocupan.

En esta tesis, hemos procedido a realizar un análisis iconográfico (descriptivo) e iconológico (interpretativo) de una serie de motivos, topos y arquetipos temáticos tratados como categorías analíticas. En cada capítulo, he acometido el estudio de las iconografías empleadas por artistas victorianas y finiseculares desde un paradigma tradicional (patriarcal) para, a continuación, establecer un marco comparativo con las iconoginias de Evelyn De Morgan. Así, de manera sucinta, podríamos adelantar que en nuestra tesis realizamos un exhaustivo recorrido por las iconografías del cautiverio y del rescate (Perseo y Andrómeda, San Jorge y el dragón y los caballeros medievales en ayuda de la damisela en apuros); las iconografías de la mujer como ángel doméstico y como mujer caída, motivos estrictamente victorianos aunque cimentados en las figuras bíblicas de María y de Magdalena, respectivamente; las hechiceras de la Antigüedad clásica (Circe, Medea) y las brujas literarias medievales (Morgan le Fay, Sidonia von Bork) como iconos representativos de seducción y maldad femeninas; la iconografía de las sirenas como monstruos femeninos, como letales *femmes fatales* y como seres determinados por su vinculación con una naturaleza no evolucionada; las iconografías simbolistas de la mujer que, al ser asociadas a los fenómenos

atmosféricos, astronómicos y lumínicos (la noche, la aurora, la luna), son presentadas como criaturas misteriosas de la naturaleza.

El concepto de *iconoginia* viene a subrayar una doble premisa fundamental: primero, la necesidad de articular feminismo y hermenéutica, la pertinencia de una epistemología feminista que responda al vacío y al silencio al que han sido relegadas las mujeres como (re)creadoras e intérpretes de sus realidades, experiencias y subjetividades; segundo, la ratificación de estar creando arte y conocimiento dentro y para una cultura feminista. De ahí nuestro interés por Evelyn De Morgan. Porque no basta con incorporar a las mujeres en los ámbitos académicos si van a verse obligadas a operar desde las mismas estructuras y los mismos paradigmas de base patriarcal que pretenden combatir; ni tampoco es suficiente recuperar y visibilizar las vidas y obras de las creadoras e intelectuales oscurecidas por el canon dominante; ni tampoco resulta conveniente analizar e interpretar el mundo con la mirada de los varones como si esta fuese la única y verdadera. Es radicalmente preciso que las mujeres interpreten su(s) mundo(s) con una mirada específica, propia, femenina y feminista, como generadoras y poseedoras de un tipo de conocimiento que conforma una *cultura* exclusivamente femenina y una *genealogía* estrictamente feminista. Y creemos que esto fue precisamente lo que hizo De Morgan con su arte.

La noción de *aculturación feminista* ha sido formulada y explicada por Marcela Lagarde en diversos trabajos (2012, 2006, 1998) y la traemos a colación por su poderosa capacidad para clarificar buena parte del proyecto ético-estético de Evelyn De Morgan. El término alude en principio a una reflexión antropológica sobre el intercambio cultural feminista, esto es, “la transmisión de las concepciones, los valores, los conocimientos, las prácticas y la experiencia de las feministas en condiciones de hegemonismo patriarcal”; un fenómeno practicado en minoría y de manera alternativa que implica disidencia y resignificación personal, la construcción de códigos, discursos y representaciones ajenos al sistema normativo y la transmisión de estos a las instituciones sociales, buscando hermanamientos y complicidades con otras mujeres y con hombres afines (Lagarde, 1998, pp.135-136). Hablamos de cultura feminista porque, de facto, el feminismo es una cultura. Y es cultura porque no se limita a movilizaciones, organizaciones y políticas públicas. El feminismo sucede y se ejerce también en soledad, en privado, en distintas formas de convivencia, en distintos niveles sociales y a través de variadas prácticas simbólicas. Supone una creación interactiva y dialógica de mujeres que no tiene más finalidad que mejorar las condiciones de vida y fomentar el desarrollo de la humanidad. Es más:

Transcurre entre fogones y mesas de cocina, en los mercados, los hospitales y las iglesias. Está en las aulas, las salas de conciertos [...] el feminismo ha implicado interpretaciones del mundo y de la vida, desarrollos filosóficos, reelaboración de valores y renovación ética, acciones políticas, legislaciones, procesos pedagógicos y de comunicación, reformulaciones lingüísticas y simbólicas, conocimientos científicos e investigación, arte y literatura, transformación directa de creencias religiosas y de formas de vida [...] Porque abarca esa complejidad histórica, y mucho más: el feminismo es una cultura. (Lagarde, 2012, p.414)

La cultura feminista no surge como mera ruptura o como beligerante confrontación contra la cultura dominante patriarcal, si bien aspira a erradicar binarismos, dualidades y asimetrías y reubicar a las mujeres a través de la afirmación personal y el empoderamiento positivo. En este sentido, lo que tenemos bien claro es que Evelyn De Morgan no solo forma parte de esta cultura feminista sino que contribuyó productivamente a su enriquecimiento, muy consciente de pertenecer a una hebra histórica y cultural común en la que reconocerse a sí misma y a sus congéneres. Este tipo de conciencia -identificación de/con una especificidad y una autoridad femeninas en la edificación simbólica de la estructura cultural (Rivera, 1994) implica lo que Lagarde denomina “rediseño genealógico” (1998, p.141), reconstruir la historia de la filiación femenina desde la subjetividad y la colectividad de las mujeres, desde la diversidad y la sororidad, para combatir la misoginia y evitar la caída en la “orfandad” de género. La filiación de género -familiar, étnica, artística, política, educativa- que posibilita el desarrollo de una conciencia genealógica, en el sentido de *venir de* y a la vez *ir hacia* -y añadimos *estar con*- nuestras antepasadas, es premisa fundamental para recuperar, mantener e incrementar la cultura feminista. El primer paso es hacer la genealogía de las mujeres; el segundo, hacer la genealogía de los movimientos de las mujeres (Lagarde, 2000, pp.32-34). Hacer genealogías e identificarse en ellas consiste en habilitar un tejido de nudos y conexiones que no está exento de dificultades, obstáculos, rupturas, contradicciones y discontinuidades (Ciriza, 2008, pp.25-34) que debemos tener en cuenta a la hora de interpretar las aportaciones de artistas como Evelyn De Morgan en su contexto histórico-cultural.

La manifestación de la necesidad del ejercicio genealógico suele ubicarse, tradicionalmente, en Virginia Woolf, aunque es evidente que podemos regresar a Santa Teresa y Christine de Pizan (teórica y críticamente, en Adrienne Rich y Luce Irigaray). Ellas, hoy nuestras antepasadas, también fueron defensoras de la búsqueda de las raíces de nuestro género. En primera instancia, hemos de tener en cuenta las diversas acepciones que abarca el término genealogía (Restrepo, 2016, pp.23-42). Según Luce Irigaray, nuestras sociedades “proviene de dos genealogías y no de una: madres-hijas y padres-hijos (por no hablar de genealogías cruzadas: madres-hijos,

padres-hijas)", pero en el seno de las sociedades patriarcales, se impone el dominio de una genealogía sobre la otra (1992, p.14).

Partiendo de la lectura feminista de la obra foucaultiana, Rosa Rodríguez Magda (2004; 1997) distingue, por un lado, la genealogía del Padre o genealogía patriarcal y, por otro, la genealogía femenina y la genealogía feminista. La genealogía patriarcal se entiende como un mecanismo simbólico de dominación y como un paradigma del saber, basada en "la unidad de las familias, la inclusión dentro de un linaje, los vínculos de sangre y pactos económicos y de defensa con otras familias y clanes" y su origen habría que buscarlo en el primer derrocamiento de las diosas y su sustitución por el monoteísmo del Dios Padre, con la inminente consecuencia de la subordinación, sometimiento y explotación de las mujeres (Rodríguez, 2004, pp. 58-59). Las genealogías femeninas o de las mujeres, al amparo del feminismo de la diferencia, apelan a regresar a los orígenes, rescatar la presencia de las mujeres en la historia y restablecer la relación con la madre simbólica; la genealogía feminista se dirige a la memoria colectiva de las luchas de las mujeres por sus derechos, de las denuncias contra el patriarcado y de los logros feministas (Rodríguez, 1997, p.33).

En este sentido, el proyecto ético-estético de Evelyn De Morgan se fundamenta metodológicamente tanto en la genealogía femenina como en la genealogía feminista. Su tratamiento de figuras femeninas míticas, bíblicas y alegóricas supone una recuperación de la divinidad y sacralización ancestral de ellas, cuyo poder fue arrebatado por las sucesivas estructuras patriarcales, y supone también una reasignación de su identidad divina como reivindicación feminista y como llamamiento sororario para otras mujeres. A lo largo de estas páginas demostraremos cómo De Morgan recupera y restaura a través del empoderamiento iconogénico a deidades femeninas como María, Magdalena, Atenea/Minerva/Sofía, Ariadna, santas y mártires, magas y hechiceras, ángeles-espíritus en el sentido swedenborgiano. Pero también mujeres mortales, terrenales, asediadas por la cultura patriarcal: esposas victorianas, madres que han perdido a los hijos en la guerra de los hombres, prisioneras del mundo materialista creado por los varones.

Aclarados estos aspectos, expondremos un ejemplo de iconoginia de Evelyn De Morgan y del tipo de análisis que hemos realizado en los capítulos que conforman esta tesis doctoral. Partiremos de una pintura concreta de la artista, *The Angel of Death* (1880) **[fig.2]**, describiéndola e interpretándola (análisis iconográfico-iconológico), para después establecer un marco comparativo del tratamiento de la misma temática por parte de otros artistas, obras que se ajustan a la perspectiva del sistema patriarcal y también obras que se distancian de dicho sistema y que muestran mayor similitud con la obra de De Morgan.

Desde el último tercio del XIX y, en especial, en las manifestaciones artísticas decadentes y simbolistas del *fin de siècle*, se asiste a un extraño interés por representar al género femenino en relación con la muerte y el tránsito a la otra vida; un interés que, en su oscilación entre un erotismo macabro de mórbido fetichismo y las indagaciones alegóricas de corte espiritual y naturalista, dará como resultado variantes iconográficas del motivo de *La Muerte y la Doncella* como el *Ángel de la Muerte* o la vampírica *Femme Fatale*. Así, la prostitución femenina (como fuente de temor ante la nueva mujer empoderada y como fuente de peligro por la transmisión de enfermedades para el varón) se transmuta en terroríficas e inquietantes imágenes que expresan el binomio *mujer=muerte*, transformando el motivo originario. *Mors Syphilitica* (1866) de Félicien Rops, *Death and The Maidens* (1872) de Pierre Puvis de Chavannes, *The Idol of Perversity* (1891) de Jean Delville, *The Sin* (1893) de Franz von Stuck, *Death the Bride* (1895) de Thomas Gotch, *Death the Bride* (1897) de Lucien Lévy-Dhurmer, *Plague* (1898) de Arnold Böcklin, por citar solo unos ejemplos, concentran en el cuerpo femenino los terrores de la muerte, a diferencia de versiones tal vez más fieles al tópico tradicional, como serían los casos de *Death and The Maiden* (1900) de Adolf Hering, *Valse Macabre* (1906) de Gustav-Adolf Mossa y *Death and The Maiden* (1915) de Egon Schiele. Mediante la estrategia de convertir a la mujer en la Novia-Muerte, los artistas de finales de siglo crearon una imagen ambigua o, al menos, polisémica, del momento de la defunción, estableciendo una tensión de atracción y repulsión entre Eros y Thánatos, como podemos comprobar en la versión de Thomas Gotch, donde la figura femenina, con inquietante sonrisa y mirada de soslayo, está engalanada con un peculiar vestido y velo de novia. La pureza e inocencia del blanco ha sido sustituida por el riguroso negro y el fresco ramo nupcial ha quedado reducido al campo de amapolas y adormideras, flores que simbolizan el sueño y la muerte -la inconsciencia-, de las que se extrae el tóxico narcótico del opio, pero también el sacrificio de la sangre derramada por sus tonos rojizos y púrpuras.

A finales del siglo XIX, comenzó a ser frecuente la representación en las artes visuales de la figura del Ángel de la Muerte. Como señala Lisa J. Schwebel en el preámbulo a *The Encyclopedia of Angels*, las manifestaciones angelicales eran comprendidas como "manifestations of consciousness, the appearance of an angel in one or another form is always a revelation of some unacknowledged, and generally difficult, truth" (Guiley, 2014, p.xii), siendo el Ángel de la Muerte el modelo más evidente. Su simple aparición implicaba la anunciación de una verdad desconocida y temida, el fin de la existencia material. Nombrado con diversos apelativos, es el encargado de anunciar a su víctima su muerte y de llevarse su alma

al otro mundo, normalmente muestra un terrible semblante, pero puede adoptar formas más amables con el fin de tranquilizar a los difuntos (Guiley, 2004, pp.20-21).

En *Death of the Gravedigger* (1895-1900), Carlos Schwabe nos muestra la personificación de la muerte como un seductor ángel femenino, cuyo vestido resalta su atractiva silueta, mientras sus gigantescas alas negras, cuya forma sugieren dos guadañas, rodean al sepulturero y parecen estar a punto de cercenar su cabeza. El paisaje invernal del cementerio se corresponde con los canosos cabellos del anciano, estableciéndose un paralelismo estacional entre el invierno y la vejez humana. Al mismo tiempo, los gestos de las manos de cada figura -él, sorprendido y asustado por la muerte; la muerte, con pose casi teatral- contrastan con la expresión de sus rostros -él, aceptando su destino; ella, amorosa y seductora. En consecuencia, Schwabe condensa en la misma imagen las dos caras de la muerte mencionadas más arriba al mismo tiempo que crea la irónica paradoja de un sepulturero que está preparando, sin saberlo, la que será su propia tumba.

Esta convergencia mujer-muerte, lejos de reproducir el arquetipo de la *femme fatale*, recurre a la imagen de la muerte como madre misteriosa cuyos orígenes podrían rastrearse en las figuras mitológicas del destino -Moiras, Parcas, Nornas-, así como en la Diosa Madre primigenia que reunía tanto el aspecto terrible como el benigno, la materia y el espíritu. Al igual que hiciera De Morgan en su *Angel of Death*, la artista Marianne Stokes nos muestra un ángel femenino en su *Angel of Death and Young Girl* (c. 1900). El escenario, a diferencia de las pinturas anteriores ahora un dormitorio. El Ángel de la Muerte está sentada en la cama de una joven a la que acaba de sorprender y despertar de su sueño nocturno. Viste de negro, pero la oscuridad de su indumentaria no es un signo de maldad, sino de duelo y luto. Con una mano intenta tranquilizar o consolar a la muchacha, mientras con la otra sujeta un candil, es decir, la luz de la iluminación espiritual, por lo que el Ángel actúa, en realidad, como un guía para el paso a la otra vida. Con una de sus alas parece intentar abrazar a la joven, como si quisiera cobijarla en su regazo. La extrema juventud de la muchacha comunica el carácter imprevisto de la muerte, pues a ella se le ha agotado el tiempo -los pétalos caídos en el suelo- y ni siquiera podrá vestirse y prepararse para el viaje que le aguarda. Las ventanas simbolizan el término de la vida material -la cerrada- y el comienzo de la espiritual -la abierta- y la forma ovalada del lienzo puede sugerir un espejo, una cripta y el seno materno, de manera que todo el cuadro sirve como *memento mori*, a la vez que lanza un mensaje esperanzador de nueva vida tras la muerte.

En *The Angel of Death*, una hermosa mujer, de cabellos grises y vestida en tonos marrones, en consonancia con el cromatismo de la tierra y del otoño, abraza a una joven muchacha, hace que lo consideremos desde una óptica distinta. La

guadaña y las gigantescas alas nos hace pensar en que es una enviada de la Muerte, pero no es representada como una figura terrorífica. Al contrario, se miran con ternura y estrechan sus brazos, creándose una profunda intimidad entre las dos. El roce cariñoso de esta Muerte, mas bien Ángel de la Eternidad, lo interpretamos como un gesto de sororidad hacia la joven. Es más, la disposición simétrica de las dos figuras femeninas y la interacción creada entre ambas nos conduce a pensar que puede tratarse del desdoblamiento de un mismo ser en juventud y vejez, como dos fases distintas de la evolución del espíritu. Evelyn crea así una hermosa alegoría del tránsito del alma y de la liberación del peso terrenal incluso antes de conocer a William De Morgan y las doctrinas espiritistas de Swedenborg. Pero, sobre todo, transgrede y subvierte las interpretaciones misóginas de su tiempo construyendo un icono de sororidad y apoyo entre mujeres.

Hacia una femeneútica sagrada y sororaria

Bajo el mito de la Gran Diosa Madre, terrible y protectora a la vez, seductora y virginal, erudita espiritual y devoradora material, radiante y tenebrosa, recientemente ha habido recuperaciones y revisiones críticas del universo simbólico femenino que reconcilia los atributos opuestos adjudicados al constructo mujer y que, con las matizaciones pertinentes a cada momento histórico, permiten un mejor entendimiento del proceso creativo e interpretativo de artistas como Evelyn De Morgan y de su proyecto estético feminista y sororario (Baring y Cashford, 2005; Shinoda, 2006, 2003 y 1994; Clack, 1999; Downing, 1999; Dunn, 1992; Walter, 1983; Millar, 1974; Gimbutas, 1974). No deja de ser una labor más dentro del compromiso genealógico que Irigaray propuso, la reconfiguración de una dimensión femenina, divina, trascendente -que no tiene que implicar un culto directo a las diosas-, una dimensión necesaria para la subjetividad femenina sin mediación masculina (1987, pp. 79-81). La creencia en la Diosa o en lo Divino Femenino, que De Morgan recupera, restaura y revalida en su obra, no es tanto una religión como una espiritualidad- trasladada a su vez a una ética, una estética, una actitud vital- y debe entenderse entonces como

lo Ideal/Real a que pueda acceder cualquier mujer cuando sienta el deseo o la necesidad de conectarse consigo misma en el plano cuerpo-espíritu, bien con lo que habitualmente concebimos como la Creación, el

Cosmos, el Universo, el Todo, etc. [...] La creencia en la Diosa implica la inmanencia, la cualidad y calidad de lo divino en todos los seres y objetos de la creación que nos rodean: divina es la hija, divina es la roca, divina la habitación donde guisamos; divina es, pues, la Mujer [...] lo Divino Femenino no recoge solo la esencia biológica o las características y funciones atribuidas al rol femenino patriarcal, sino a toda la complejidad física, mental y espiritual que el hecho de ser mujeres conlleva en nuestra cultura. (Simonis, 2012, pp.9-10)

La “espiritualidad de la Diosa”, en el marco de la revolución cultural feminista, es mucho más que un mero credo religioso porque tiene como máxima finalidad el amor respetuoso por la naturaleza y por la humanidad, así como el restablecimiento del estatus armonioso con el Cosmos y, dentro de este, con los demás. Lo Divino Femenino se caracteriza fundamental por dos capacidades: la “capacidad de transformación” y la “capacidad de creación” (Simonis, 2012, p.11), lo que explica los distintos rostros, nombres y formas con que se expresa y es expresado. Como entidad de mediación o de *religación* entre la mujer y lo sagrado, individual y colectivamente, la capacidad creativa de lo Divino Femenino -que no debe limitarse a función biológica reproductiva- opera en nosotras cuando escribimos un soneto, cuando pintamos un cuadro, cuando formulamos postulados filosóficos, cuando realizamos descubrimientos científicos, cuando enseñamos e instruimos, cuando representamos papeles dramáticos en el teatro o el cine, cuando hacemos política, cuando cocinamos y alimentamos, cuando investigamos a otras mujeres y divulgamos nuestros saberes. Asimismo, conectarnos con lo Divino Femenino conlleva restablecer un tipo de *poder* muy diferente del que se ha impuesto durante siglos. Se trata de un tipo de poder interno, practicado mediante vínculos afectivos, que activa nuestras capacidades físicas, psíquicas y emocionales y que promueve la autorreflexión para que asumamos nuestro rol en el mundo. Hablamos del poder de las mujeres, el que existió como predominante en las sociedades prepatriarcales, el que sobrevivió y sobrevive clandestinamente en los sucesivos sistemas androcéntricos y al que se aspira a reinstaurar en un futuro. Frente al *poder de los hombres*, singularizado por la dominación, la destrucción, el miedo, la rivalidad y el rechazo a la otredad, el *poder de las mujeres* es eminentemente transformador (Rich, 1976), definido por la igualdad, la conservación y el bienestar, la creación y la abundancia, la fortaleza, la cooperación y la empatía. El poder de los hombres significa ejercer y/o imponer el poder sobre los demás; el poder de las mujeres es recuperar el poder sobre ellas mismas, para sí mismas y para las demás mujeres. En suma: igualdad, empoderamiento y sororidad.

Todos estos elementos clave del poder (sagrado) femenino se encuentran en la producción artística de De Morgan y podríamos incluso afirmar que Evelyn, con su personal eclecticismo estético-religioso (una estética ecléctica, sincrética y

transformadora, que combina y adapta componentes espiritistas, neoplatónicos, cristianos, gnósticos y alquimistas desde un paradigma voluntariamente feminista) formaría parte de lo que Isaac Bonewits (1971, p.268) y Naomi Goldenberg denominaron *teología* (1979, p.96), con *a*, una tradición distinta a la teología patriarcal que se basa en la espiritualidad, la especulación intelectual y el conocimiento alrededor de Thea, la Diosa o deidad femenina. En líneas generales,

La Teología se ocupa de la investigación del arquetipo de lo Divino Femenino en las culturas antiguas, en las tradiciones aborígenes de todo el mundo y en las vivencias personales de las mujeres, a través de la arqueología, la mitología, las tradiciones populares, la psicología profunda, los símbolos y las imágenes sagradas [...] analiza las tradiciones religiosas, occidentales y orientales, creadas en la antigüedad clásica para justificar el sometimiento de la mujer al varón y despojarla de sus funciones de sacerdotisa y gobernante (el mito de Eva, Pandora o Tiamat) o las leyendas sobre la violación y muerte de diosas nativas en Europa y Medio Oriente [...] las culturas y tradiciones sagradas que veneraron a la antigua Diosa Madre no fueron “matriarcados” donde las mujeres dominaran a los varones, sino comunidades matrísticas en las que mujeres y hombres reconocían un origen común en la deidad femenina primordial. (Simonis, 2012, p.16)

Si bien la teología cuenta con trabajos pioneros como los de Jane Ellen Harrison y Esther Harding, es durante la Segunda Ola feminista (Nicholson, 1997) cuando la recuperación y la interpretación de la cultura religiosa de las mujeres adquiere una teoría y una praxis propias, sin sesgos androcéntricos y sin “metodolatrías” masculinas (Daly, 1973, pp.11-12). La metodología y la hermenéutica teológicas no dependen de la autoridad de ningún texto sagrado ni de una dogmática revelación, permite una lectura ecléctica y múltiple que suprime los componentes patriarcales, evita la restrictiva moralización y busca el empoderamiento positivo (Damian, 2009, pp.177-178; Reid-Bowen, 2007, pp.28-29). Al amparo del feminismo de la diferencia (Posada, 2006; Amorós y De Miguel, 2005; Braidotti, 1994), que rechazó radicalmente las religiones patriarcales y redefinió otra espiritualidad exclusivamente femenina, la teología recurre a fuentes alternativas muy alejadas de las religiosidades canónicas y solo reconoce la subjetividad creativa y cognitiva de las mujeres (Christ, 2002, pp.79-96). Pero esto no significa que carezca de una dinámica metodológica y crítica; al contrario, la teología viene a reivindicar, recuperar y fundamentar su propio aparato hermenéutico -una *femenéutica*, podríamos postular, siguiendo la propuesta de Elspeth Bezemer (1997)- y sus propias categorías de análisis, lo que en primera instancia implica una transformación del orden simbólico, una deconstrucción de las mitologías y una reinterpretación de los arquetipos, motivos y modelos de la feminidad.

Este eclecticismo o sincretismo feminista se cumple a la perfección en el tratamiento que Evelyn De Morgan hace de diosas y ángeles femeninos -o, en el menor de los casos, andróginos-, sintetizando y depurando distintas corrientes religiosas, ortodoxas y heterodoxas, y convirtiendo el asunto de la fe en fortaleza femenina, esto es, seculariza para resacralizar después, desde una perspectiva feminista. Su manera de representar algunas diosas del panteón clásico es indiscutiblemente feminista, respondiendo a los tratamientos sexistas de sus colegas, despojando a las figuras femeninas de connotaciones erotizadas y/o peyorativas, u otorgándoles roles más dinámicos y trascendentales, en armonía con la arcaica espiritualidad matrilineal. Así, en *Venus and Cupid* (1878) **[fig.3]**, De Morgan esquivo completamente el erotismo de las *anayodemenes* que poblaron las galerías y salas de exposición durante años (Shaw, 1991, pp.540-570). Como artista, no tenía problemas en afrontar el desnudo femenino, pero decidió retratar a una Venus madre, vestida elegantemente, en abrazo afectuoso con su hijo Cupido, simbolizando el amor y la interacción materno-filial como un ágape divino. Frente a las propuestas patriarcales victorianas del ángel del hogar, De Morgan ofrece una perspectiva exclusivamente femenina en *Demeter Mourning for Persephone* (1906) **[fig.4]**. A diferencia de artistas y escritores como Rossetti y Swinburne, centrados en el rapto y cautiverio de Perséfone/Proserpina, De Morgan retrata el sufrimiento de una madre ante la pérdida de su hija, rodeada de amapolas (sueño, muerte, inconsciencia) y espigas (resurrección, crecimiento, fecundidad). En el cuadro *The Dryad* (1884-1885) **[fig.5]**, posiblemente influido por el cuento “La dríade” (1867) de Hans Christian Andersen, la Ninfa que se transforma en árbol se convierte en manos de De Morgan en una alegoría de la metaformosis del alma y del tránsito a la otra vida en el más allá, además de ser una respuesta crítica a la misoginia de *Phyllis y Demophoon* (1870) y *The Tree of Forgiveness* (1882) de Edward Burne-Jones (Hernández, 2015).

Sus iconoginias acuden al cuerpo femenino para tematizar el cautiverio, la liberación y la transformación del alma o bien para reivindicar el empoderamiento femenino a través de figuras de iluminación espiritual. Esto explicaría su interés por santas y mártires en pinturas como *St Catherine* (1873-1875), *St Cecilia* (c.1880) **[fig.6]**, *The Christian Martyr* (1882) o *St Christina* (1904) o por las figuras angelicales de *Tobias and the Angel* (1875), *Gloria in Excelsis* (1893), *Blindness and Cupidity Chasing Joy from the City* (1897) o *An Angel Piping to the Souls in Hell* (1906). En muchas de estas imágenes encontramos conexiones con los tratados y las ilustraciones de las importantes místicas de la Edad Media, como Hildegard von Bingen. De hecho, parece haber cierta influencia de la teología musical que la abadesa expuso en su *Symphonia* y en su *Ordo Virtutum*: el sonido celestial en el proceso de salvación o redención, la jerarquía de trompetas, cítaras y salterios, el coro de los ángeles como armónico ejército que

combate los ruidosos demonios de la oscuridad (Ortiz, 2014, pp.83-100; Henderson, 2003, pp.55-56).

Las trompetas y flautas angelicales en las que hiciera tanto hincapié Hildegarda, las encontramos en varias obras de Evelyn De Morgan. La música, como las artes visuales, constituyen un lenguaje sagrado, aunque desde perspectivas religiosas y filosóficas distintas. En *Aurora Triumphans* (c. 1886), por ejemplo, la victoria o llegada de la Aurora es anunciada por tres imponentes ángeles que encarnan el anuncio del triunfo espiritual sobre la muerte, un mensaje que nos viene dado a través de la colocación de cada una de las trompetas, designando las fases graduales en el proceso de purificación del espíritu. Pero quizá donde encontramos más similitudes iconográficas entre la mística y la victoriana sea en *Gloria in Excelsis* (1893) **[fig.7]**, que toma el título de Lucas 2:14, el momento en que los ángeles anuncian a los pastores el nacimiento de Jesús. El *Gloria in Excelsis Deo* es un *hymnus angelicus*, un himno de alabanza a Dios, Cristo y los santos cantado, y es denominado también como doxología mayor o simplemente Gloria. Es, por tanto, el canto de los ángeles en la noche de Navidad (Hoppin, 2000, pp.149-150). Al igual que otros prerrafaelitas que establecieron en sus imágenes un estrecho vínculo entre ángeles e instrumentos musicales, como Edward Burne-Jones y John Melhuish Strudwick, Evelyn prescindió del elemento narrativo para centrarse en la elegancia y la belleza de las figuras, pero sin renunciar a las connotaciones espirituales. Nos encontramos con dos figuras angelicales femeninas, dispuestas de forma simétrica, y sobre ellas, un disco luminoso en el que habitan querubines en círculos concéntricos. Salvo el coro de querubines, que parecen niños, las dos figuras angelicales muestran rasgos femeninos, pero podemos advertir cierta jerarquía entre los ángeles aquí representados. Uno de los ángeles sostiene el texto del *Gloria*, lo está interpretando vocalmente, a la vez que mira al espectador. Su voz y su mirada se comunican con nosotros. La otra figura, en cambio, está tocando un arpa y mira hacia abajo, tal vez por concentración en su tarea. El grupo de querubines muestra diversidad de perspectivas, miran en todas direcciones mientras acompañan el himno con sus voces. Estas sutiles diferencias también se simbolizan por las alas de los ángeles. Los querubines tienen pequeñas alitas de colibrí; el ángel con el arpa, plumas de paloma y el ángel que interactúa con el espectador, plumas de pavo real. Simbólicamente, la paloma y el pavo real suelen aparecer en la iconografía sagrada dispuestos de forma simétrica, uno frente al otro, bebiendo de una fuente o manantial. Representan respectivamente el espíritu y la resurrección, mientras que los colibríes simbolizan la virtud de la humildad. Y, en el conjunto del cuadro, se codifica el mensaje de comunicación e interacción de los ángeles con los mortales a través de los sentidos de la vista y el oído. Para De Morgan,

las mujeres ejercen el rol de *mediatrix* entre lo divino y lo humano, y así lo desglosaremos en esta tesis.

Un mensaje similar encontramos en *An Angel Piping to the Souls in Hell* (1916) **[fig.8]**, pero el instrumento musical en este caso no sirve para cantar la gloria, sino la misericordia y la esperanza. Un hermoso y gigantesco ángel, de rasgos andróginos, con túnica y alas bañadas con los colores de la aurora, sobrevuela por encima de las almas pecadoras que sufren en el infierno, simbolizado por el paisaje rocoso y las llamas intercaladas en las cabezas agonizantes. El escenario recuerda las descripciones de la topografía infernal dantesca y creemos ver cierta influencia de William Blake, pero no hay terror ni desesperanza como en el texto original ni la oscuridad de los ilustradores oficiales del *Inferno*. Evelyn consigue representar visualmente el divino lenguaje de los ángeles y la música celestial mediante uno de sus símbolos favoritos, el arco iris, que envuelve al mismo ángel o brota de él para cubrir a los pecadores del infierno y apaciguar así su dolor. El mensaje es, pues, de esperanza, pues la música celestial, la gracia celestial, es compartida con las almas sufriendoras que deberán progresar espiritualmente para purificarse y salir de allí.

Como puede verse, De Morgan conjugaba sus pensamientos feministas y sus creencias espiritistas con una clara intención de búsqueda y continuación genealógica, retomando, ampliando o recreando iconografías exclusivamente femeninas interpretadas desde una femenética y con la finalidad de establecer sus propias iconoginias en dicha genealogía. Pero al mismo tiempo que perseguía este diálogo con el pasado, De Morgan intervenía activamente en su inmediato presente.

El activismo feminista de Evelyn De Morgan no se limitó a su proyecto ético-estético, sino que quedó manifiesto en la participación de diversas campañas públicas y en su implicación en todo tipo de actividades solidarias de carácter socialista, filantrópico y pacifista. De Morgan, como vemos, se involucraba en todo aquello que pudiera contribuir a la mejora de la sociedad y que supusiera una reivindicación de los derechos fundamentales de la humanidad. Tanto Evelyn como su marido William apoyaron la causa sufragista y fueron firmes defensores de los derechos de las mujeres. No debería sorprendernos el respaldo de su marido en su activismo feminista, ni siquiera su participación directa, teniendo en cuenta su amistad con William Morris y Walter Crane, socialistas comprometidos con el movimiento sufragista, o la influyente influencia materna de Sophia, lideresa y médium espiritista. Tampoco debería consternar la evidencia de otros varones de la época afines y defensores de las reivindicaciones feministas, como Edwin Landseer, Edward Matthew Ward -marido de la también pintora Henrietta Ward-, John Staines Babb, William Michael Rossetti o los ya mencionados Morris y Crane (Cherry, 2000, p.154). De hecho, William hacía

donaciones a la Women's Social and Political Union y en 1907 sería el vicepresidente de la Men's League for Women's Suffrage (Smith, 2002, p.27). De Morgan, además, firmó en la *Declaration in Favour of Women's Suffrage* en 1889, junto a otras artistas:

Charlotte Babb, Sophia Beale, Lucy Maddox Brown, Emma Cooper, Susan Isabel Dacre, Margaret Dicksee, Maud Earl, Emily Ford, Lillie Stacpoole Haycraft, Louise Jopling, Jesse Toler Kingsley, Jessie McGregor, Emily Mary Osborn, Constance Phillott, Louisa Starr, Annie Swynnerton, Eliza Tuck, Mary Waller and Henrietta Ward. Many of these women, like De Morgan, chose to exhibit their works in the new galleries opening in London, such as the Grosvenor, Dudley and New Gallery, where their sometimes challenging and subversive subject-matter would have more opportunities to be chosen for display [...] female artists were protesting about the conditions for women artists, as well as drawing attention to their works. (Drawmer, 2001, pp.4-5)

Si bien su pintura más explícitamente de denuncia contra la doctrina de las esferas separadas es *The Gilded Cage* (c.1905-1910) -y a ella nos dedicaremos en el Capítulo III de esta tesis-, De Morgan se sirvió de sus amplios conocimientos en mitología clásica para exponer la violencia a la que las mujeres son sometidas por parte de un sistema rígidamente patriarcal. Curiosamente, la artista acude al mismo personaje masculino, Bóreas, el “devorador viento del norte”. *Boreas and the Fallen Leaves* (c.1905-1910) **[fig.9]**, del mismo periodo que *The Gilded Cage*, muestra a las hojas otoñales personificadas por desnudos cuerpos femeninos en diversas posturas de sumisión, miedo y violencia que forman una especie de cadena curva, casi espiral, que recrea una degradación (desde figuras en pie hasta figuras arrodilladas y caídas) . Un gigantesco y monstruoso Bóreas asoma por la esquina superior para exhalar su huracanado aliento, brotando del tronco de un árbol de cuyas múltiples ramas caen violentamente estas hijas-mujeres. La alegoría no es complicada de descifrar: el árbol ramificado creemos que simboliza precisamente la antiquísima genealogía femenina que viene a ser destruida por la fuerza y la crueldad de los hombres. Si bien la imagen constituye una fuerte denuncia contra el expolio y la explotación que toda cultura patriarcal ejerce sobre el género femenino, no es menos evidente que De Morgan incluye un subliminal mensaje de esperanza y sororidad: Bóreas jamás podrá aniquilar las raíces de ese poderoso árbol al que, paradójicamente, necesita. En *Boreas and Oreithyia* (1896) **[fig.10]**, De Morgan recrea el rapto de Oritía por el dios. Discrepamos completamente de las interpretaciones que realizan tanto Smith como Devereux, para quienes la supuesta “inexpresividad”, “falta de emotividad” o “estática languidez” de Oritía podría indicar complacencia y conformidad con el rapto y, en consecuencia, una supuesta “rendición” o, al menos “concesión” de Evelyn De Morgan para con el gusto estético y el dogma ideológico dominantes (Devereux, 2016, pp.

179-180; Smith, 2002, pp.99-100). A lo sumo, aunque tampoco lo apoyamos, la pintura podría entenderse como una crítica de De Morgan hacia aquellas mujeres victorianas que, en vez de rebelarse, acataban la sumisión y dependencias estipuladas por los varones del XIX a merced de su comodidad material y su conformidad con las convenciones sociales. El cuerpo desnudo femenino no es el único atrapado en la compleja red de telas: también el cuerpo masculino, igualmente desnudo, queda enredado en ese aparentemente bello amasijo. Porque los caballeros victorianos no estuvieron exentos de las trampas del ideal masculino victoriano. Y la supuesta inexpresividad de ambos, reiteramos, de ambos personajes, parece indicar incomodidad, inseguridad, incertidumbre acerca de los roles que la sociedad británica de la época imponía a ambos géneros. En cualquier caso, a nuestro entender, si tomamos estas dos pinturas en relación con otras figuras mitológicas que abordó en esos años, la década de 1890 y 1900, como Flora, Clitia, Deyanira, la ya citada Deméter y la ausente Perséfone, tenemos la sospecha de que Evelyn De Morgan tenía en mente la consecución de un corpus de *mitoginias* (iconoginias mitológicas) que tratarían una secuencia feminista desde el abuso y la violencia (Bóreas y las hojas), la empatía y sororidad (Deméter, Deyanira), las dudas y los temores (Bóreas y Oritía), el rechazo al patriarcado (Clitia) y la autociencia y el empoderamiento femenino (Flora).

La conjunción de hermenéutica y feminismo *-femenéutica-* posibilita un cambio de paradigma al centrarse en las mujeres como intérpretes del mundo. Esto significa que entendamos las obras inscritas en sus contextos históricos como reflexiones críticas de los referentes culturales desde los que las mujeres actúan y se relacionan, producen y experimentan, rompiendo con la mirada androcéntrica y subsanando los vacíos y silencios en el vasto campo de la interpretación teórica y retórica. Por *femenéutica*, entonces, se infiere el ejercicio hermenéutico (lectura, análisis y creación a partir de las anteriores) como tradición radicalmente feminista. La *femenéutica* es una hermenéutica de la sospecha, esto es, vigila, recela y/o rechaza las exégesis del canon (por androcéntricos y patriarcales); la *femenéutica*, en consecuencia, acude a tradiciones perdidas, olvidadas o marginadas, rastreando sus aún supervivientes huellas en las interpretaciones patriarcales de los textos; denuncia los usos sexistas y misóginos que tales interpretaciones canónicas permiten, avalan e impulsan; la *femenéutica* también busca recuperar y reivindicar la historia de las mujeres oculta o latente detrás o más allá de los textos, los arquetipos y las imágenes y, finalmente, se propone recontar, reescribir, recodificarlos textos, los arquetipos, las imágenes desde la mirada y la voz de las mujeres.

Evelyn De Morgan murió mucho antes del (re)surgimiento de la teología y la hermenéutica feministas que, teórica y epistemológicamente, se está abriendo al mundo recientemente para recobrar su lugar, pero sí es cierto, como sabemos, que el

contexto espiritista de su tiempo y las investigaciones del rol femenino en el mundo sagrado por parte de unas pocas investigadoras como Jameson estaban incidiendo en esa otra mirada interpretativa, femenina y feminista, del universo. Esto explicaría en buena parte su interés por figuras femeninas relacionadas con el conocimiento exclusivamente femenino, con arquetipos de brujas, hechiceras, profetisas y alquimistas. Las iconoginias de sabiduría femenina de Evelyn pueden ser catalogadas en dos grandes bloques: el primero, caracterizado por la representación de hechiceras clásicas y populares, o por figuras femeninas que ostentan cualidades atribuidas a las brujas y a las místicas, como Casandra, Medea y la alquimista de *The Love Potion* (1903); el segundo, más complejo y elaborado, constituido por la tematización alegórica del conocimiento femenino, carente de personajes mitológicos, históricos o literarios concretos. En ambos bloques, la perspectiva feminista es la predominante, por no decir, absoluta, y la voluntad de hacer constar su consciencia de pertenecer a una genealogía de mujeres sabias y poderosas cuyo conocimiento y cuyo arte constituyen una *teckné* y una *gnosis*. Hubiéramos deseado incluir en la presente tesis doctoral todo un capítulo dedicado al análisis en profundidad de tales figuras, pero hemos preferido posponerlo para investigaciones futuras.

Son principalmente las iconoginias de este segundo bloque las que adquieren pleno sentido con respecto a todo lo que venimos diciendo de la pertinencia de la *femenéutica*. Las alegorías de las mujeres sabias de la artista exigen poseer otra mirada que esquivé las interpretaciones erróneas, las apariencias engañosas, los prejuicios cognitivos, los sesgos ideológicos y personales (Hernández, 2018a, pp. 91-104). Así, De Morgan fuerza al público espectador a cuestionar su propia mirada para advertirle de las engañosas apariencias que pueden confundir nuestro intelecto. Es lo que ocurre en *The Garden of Opportunity* (1892), un imponente lienzo horizontal, tenemos a dos hombres con vestimentas medievales que han decidido seguir a una hermosa joven, dejando a la otra a un lado. Tienen las cabezas cubiertas por turbantes, el calzado a la polonesa, telas brocadas y de calidad exquisita. Visten, además, en tonos púrpura y escarlata, colores que designan oficios relacionados con la erudición y la judicatura. A través del vestuario, de estilo florentino, De Morgan sugiere un hipotético escenario humanista que, en principio, conduciría al observador a vincular a estos dos hombres con el conocimiento, la cultura y el buen juicio. Las figuras femeninas han sido ubicadas en los extremos de la imagen: ambas son muy hermosas, de una belleza *botticelliana*, pero solo una de ellas ha cautivado a los doctos caballeros, ante la mirada atónita de la otra joven.

El cuadro es profundamente alegórico y se inspira en la iconografía del motivo conocido como *Heracles en la encrucijada* o también *Heracles entre el Vicio y la Virtud*. Se trata de un motivo literario atribuido al sofista Pródico de Ceos (finales

del siglo V a.C.) y que tuvo una gran repercusión iconográfica en el humanismo renacentista, con imágenes emblemáticas como las de Balducci, Benvenuto o Durero, por citar unos pocos (Elvira, 2008, p.365). En estas iconografías, el héroe se encuentra entre dos mujeres que vienen a encarnar las alegorías del Vicio (*Eudaimonia*) y de la Virtud (*Aretê*), a veces fáciles de identificar y otras, con roles aparentemente intercambiados y ambiguos, sin otra finalidad que la de representar la dificultad intelectual de poder discernir entre ambas. El motivo adoptó variantes, uniéndose con la *Voluptas* (por la tentación engañosa), o bien mostrando las figuras femeninas con los atributos de Venus y Minerva, esto es, la sensualidad y la sabiduría, lo corporal y lo intelectual (Espigares, 2014, pp.141-164). Es muy evidente, por tanto, el influjo de este tópico iconográfico en el cuadro de Evelyn De Morgan, en el que la encrucijada se establece entre Sabiduría y Locura (o entre Conocimiento e Ignorancia). La dicotomía tradicional entre la virtud y el pecado es reconstruida por la artista británica en la temática de la elección entre lo espiritual y lo material, lo intelectual y lo sensitivo, añadiendo la complejidad de que hasta el hombre más sabio puede equivocarse por no haber sabido interpretar los signos.

De hecho, no resulta sencillo, en primera instancia, descifrar la identidad de las dos figuras femeninas, prácticamente idénticas por su aspecto físico, aunque caracterizadas con ciertos detalles significativos que nos permitirán dilucidar su verdadera identidad. La mujer escogida por los dos hombres lleva el cabello cubierto por un pañuelo y viste una austera túnica en suaves tonos azules y amarillos, una recatada sencillez en el vestir y unos colores uránicos, celestiales que, en principio, nos llevarían a pensar que se trata de Sabiduría. Esta mujer reside en la zona ajardinada que conduce a un puente escalonado y a un austero recinto amurallado, sobrio y sin adornos. Una de sus manos sujeta un ramillete de hojas que no son de olivo (Atenea, Sabiduría), sino de laurel. Los dos hombres han interpretado estas señales -la austeridad mística en la indumentaria, el huerto mariano con sus flores y palomas, el castillo como fortaleza del alma- como indicios de la vida retirada y sencilla del mundo intelectual, en oposición a la otra mujer (si bien también han sido cautivados por la laureada tentación).

La mujer rechazada, vestida con ricas telas naranjas, con fajines que se cruzan alrededor de su cuerpo, muy del estilo de otras composiciones de Evelyn De Morgan, su indumentaria es completamente diferente a la de su adversaria. Diademas de perlas y otras piedras preciosas decoran su cabello; calza sandalias doradas con piedras incrustadas, de estilo oriental; su cintura queda ceñida por un lujoso cinturón de onzas cerámicas. No sería arriesgado afirmar que su indumentaria parece una fusión o mixtura de estilos: helénico, babilónico, bizantino. A sus pies, vemos arrojados varios objetos -una corona, una pulsera, un broche y varias perlas-,

aparentemente, pertenecientes a esta mujer. ¿Los ha arrojado ella misma? ¿Simbolizan verdaderamente la riqueza material? ¿Cabe la posibilidad de considerar estas “joyas” como pequeños símbolos de algo mayor y, por tanto, entender el gesto como de desprendimiento generoso de esta segunda mujer? Sigamos analizando los signos con detenimiento. La figura femenina se encuentra delante de un lujoso banco de mármol rosa tallado con relieves vegetales, cornucopias, dragones y lechuzas. Sobre el asiento, un libro con cubierta azul. Junto al banco, una maceta con un naranjo. Y detrás del conjunto que ella preside, una ciudad, próspera y avanzada, en la que destaca el gran molino característico de otras pinturas de De Morgan. Los dos hombres han rechazado seguir el camino de esta mujer porque han interpretado los símbolos que la rodean como los propios del mundo del caos urbano, de la vanidad y el materialismo (Smith, 2002, pp.173-174).

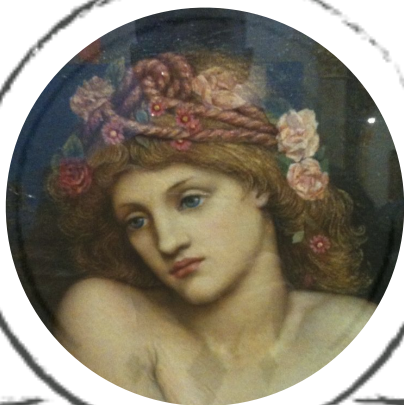
Sabemos que Evelyn De Morgan no se caracterizaba por edificar sencillas y ramplonas alegorías y menos aún cuando se trata de escoger la senda de la virtuosa espiritualidad. Al observar con otra mirada, al fijarnos en algunos detalles sutiles, nos daremos cuenta de la terrible equivocación que han cometido estos dos hombres y de las consecuencias de su error. Para comenzar, el pequeño diablillo que se esconde detrás del puente y que parece estar burlándose de la elección tomada por los dos hombres. Esta figurita demoníaca es muy similar al que podemos ver en numerosos grabados e ilustraciones de carácter alegórico sobre vicios y virtudes, como los de Albrecht Dürer, Martin Schongauer o Daniel Hopfer (Boorsch y Orenstein, 1997). Evidentemente, se trata de un motivo invisible para los personajes de la escena, puesto que constituye una apelación para quien observa, un signo de advertencia o un recordatorio de la necesidad de activar la otra mirada.

Otro detalle es la escalinata. Si bien toda escalera simboliza la ascensión y/o progresión, el caso que nos ocupa no solo resulta engañoso, sino también absurdo: la superficie de la escalinata es casi plana y, en consecuencia, no va a suponer ninguna elevación, esto es, su recorrido no implica ni trascendencia ni progresión. La escultura de bronce reproduce la efigie de un fiero y amenazante león que parece acechar a la cándida paloma, lo que nos indica peligro, como si los dos caballeros hubieran caído en una trampa.

La mujer de túnica amarilla, a la que ellos creen personificación de la Sabiduría, lleva en la mano una esfera de plata que brilla intensamente por la parte enfocada a los dos caballeros, pero que muestra una calavera en el lado orientado hacia la figura femenina. De Morgan ha tomado el motivo clásico de la *vanitas* sustituyendo el espejo por la pequeña esfera. Los dos hombres se están dejando engañar por el falso brillo reluciente, sin percatarse de la verdad que esconde en su interior. La túnica que viste esta mujer, por otra parte, muestra un escamoso

aspecto, sugiriendo la piel del reptil o del pez, por lo que ella queda asociada a la tentación edénica de la serpiente y a la seducción letal de las sirenas. Además, esta mujer, de la que ya podemos afirmar que se trata de Ignorancia, mira de soslayo intentando seducir a sus víctimas, a diferencia de la dama del banco, la auténtica Sabiduría, que mira de frente al espectador mientras se lleva las manos a la cabeza en un gesto de trágica fatalidad.

Ella es Conocimiento, como los dos hombres debieron haber interpretado, por la lechuza tallada en el banco -símbolo de Minerva-, por el libro sobre el asiento y el naranjo de la pureza. La cornucopia significa que el saber produce abundancia y bienestar; las joyas y la corona la dignifican y divinizan como señora del progreso espiritual, representado por la ciudad y su tecnología renacentista, en evidente oposición a la rudimentaria fachada del castillo medieval, que representa el estancamiento en el pasado. Estos dos caballeros, que podemos considerar como símbolos de la hermenéutica patriarcal, han interpretado erróneamente las señales y se han dejado seducir por el (aparente) sencillo camino de las apariencias, los prejuicios sexistas y los sesgos cognitivos, encaminándose hacia la cómoda y engañosa involución, dejando a sus espaldas la fértil sabiduría que les proporcionaría la posibilidad de avanzar hacia una civilización más evolucionada, más humana y más igualitaria también.



CONCLUSIONES

AL COMIENZO DE ESTA INVESTIGACIÓN no dudamos en

denunciar la errónea y errática manera en que los distintos estudios biográficos y artísticos sobre Evelyn De Morgan han clasificado su producción, no solo por la reiterada tendencia de vincularla irremediabilmente a un nombre masculino o a una corriente estética dominada por varones, sino por enfocar el análisis de sus obras desde parámetros académicos tradicionales y patriarcales. En consecuencia, la principal razón de ser de esta tesis doctoral no ha sido otra que la de establecer un nuevo marco teórico y metodológico que hiciera justicia a una artista que creaba sus obras con plena conciencia de género, radicalmente feminista y desde la voluntad de participar en una genealogía exclusivamente femenina. Por tanto, procedimos a iniciar nuestro trabajo desde un estricto cambio de paradigma que tuviera siempre la *diferencia sexual* como parámetro desde el que comenzar. Partiendo de las propuestas de Griselda Pollock y combinando equilibradamente tareas de *recuperación* y tareas de *intervención* feministas, esto es, articulando la teoría y la praxis de la *crítica feminista* y de la *ginocrítica*, y siempre a través de la obra de De Morgan, hemos descrito y analizado en estas páginas los estereotipos y roles sexistas de las iconografías tradicionales o patriarcales frente a las *iconoginias* de De Morgan, desde un modelo de interpretación feminista -o *femenéutica*-, atendiendo a las estrategias de negociación y transgresión utilizadas por nuestra artista y a la *trialéctica* establecida entre el mundo de las mujeres, el mundo de los hombres y el mundo del arte, entendido este último como representación figurada del mundo real.

Al realizar este cometido, hemos dado solución a los interrogantes que nos planteamos al principio de nuestra investigación -así como a los nuevos interrogantes que surgieron en mitad del proceso- y, fundamentalmente, hemos cumplido con los objetivos trazados. Efectivamente, hubo mujeres artistas que, en busca de la aceptación por parte de sus colegas varones y de la crítica, se conformaron con los valores estéticos dominantes, sin cuestionarlos apenas, lo que tuvo como consecuencia la reproducción de algunos sexismos artísticos en su propia obra. Y esta situación se comprende por varios motivos: la asimilación más o menos inconsciente de la ideología patriarcal, las presiones sociales sobre las mujeres que aspiraban a lograr una carrera y las urgencias económicas que obligaban al acatamiento del *gusto* del mercado del arte. Asimismo, hemos comprobado que algunos artistas varones plantearon las incongruencias y las inconveniencias de la desigualdad estructural victoriana a través de sus lienzos, en cuanto a la falaz construcción de la masculinidad y reclamando mayor solidaridad y empatía con el género femenino. Pero lo relevante para nuestro estudio es que, por el contrario,

hubo otras artistas en las que sí encontramos signos de resistencia y transgresión contra el sistema, dentro y fuera de dicho sistema, que reclamaron su derecho a ocupar un espacio en la arena artística y que consiguieron crear un proyecto propio, femenino y feminista, en uno de los periodos más complicados y hostiles para su género. Este es el caso de Evelyn De Morgan, cuyos orígenes aristocráticos y su tradicional familia fueron un importante obstáculo para desarrollar su carrera, al que se añadían las restricciones -educativas, sociales, culturales- que sufrieron todas las demás artistas. Su decidida determinación, el apoyo de su tío y de su marido, el favorable clima de su familia política y el contexto espiritista en el que se implicó son algunos de los factores que beneficiaron la materialización de su proyecto ético-estético que nos ha llegado afortunadamente hoy a nuestras manos y a nuestros ojos.

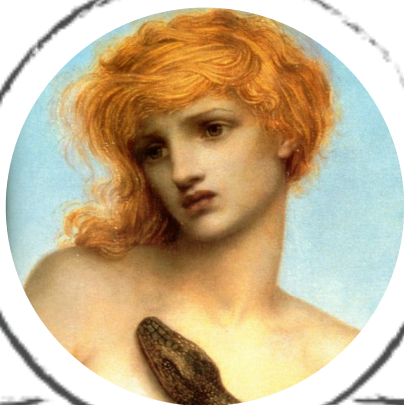
Al mismo tiempo, expusimos el problemático estado de la cuestión que afectaba al contexto histórico-ideológico en que De Morgan vivió como artista profesional activa: por un lado, la escasa y sesgada visibilidad -por no decir ceguera impuesta- de las mujeres como sujetos representados y representantes en la esfera del arte victoriano y finisecular; por otro, la desmesurada hipervisibilidad de las mujeres como objetos de representación, como constructos erotizados y productos de consumo fetichista en el mercado del arte, fabricados pigmaliónicamente según los esquemas ideológicos de la estructura misógina del periodo. La dualidad genérica, sustentada en evidentes pares de opuestos que pretendían legitimar la supuesta superioridad masculina frente a la también supuesta inferioridad femenina, provocó en las décadas que ocupa nuestro estudio un sistema (re)productivo de modelos y antimodelos de feminidad, irreales y contradictorios, pergeñados por un buen número de artistas, escritores e intelectuales y a los que Evelyn De Morgan reaccionó y respondió con su propia obra. A lo largo de estas páginas hemos demostrado que, a raíz de sus reacciones y respuestas, De Morgan configuró un proyecto estético feminista y sororario y creó toda una cosmología iconogénica que requería de un análisis crítico específicamente feminista para alcanzar una interpretación veraz, eficaz, pertinente y justa.

Del análisis iconográfico-iconológico y de la aplicación de la iconoginia como teoría y método feministas, hemos puesto en manifiesto la versatilidad y pertinencia de nuestro enfoque femenúutico. Se infiere que los *tipos iconogénicos* resultan de un doble proceder por parte de la artista o creadora: como transformación, subversión y transgresión de iconografías tradicionales y/o masculinas, o como (re)configuración de iconografías femeninas con un enfoque feminista y genealógico que basa su estructura en el pasado y el presente femeninos. En resumen, y así lo hemos mostrado con la obra de Evelyn De Morgan, las *iconoginias* serían el producto

de un *symplegma*, el entrelazado de dos hebras de distinto ovillo para formar un mismo tejido.

En esta tesis no hemos clasificado todas las iconoginias creadas por De Morgan. Nos hemos centrado en cuatro *tipos iconogénicos* principales: 1) *iconoginias de sororidad*; 2) *iconoginias de liberación*; 3) *iconoginias de transformación* y 4) *iconoginias de iluminación*. Ante la representación visual y verbal de los constructos misóginos victorianos y finiseculares de la feminidad -*damsel in distress*, *angel in the house*, *fallen woman*, *femme fatale*-, De Morgan los deconstruye, subvierte y transforma para construir un discurso sororario, feminista y espiritual mediante sus iconoginias, recuperando así el carácter sagrado de lo divino femenino como teología y espiritualidad sincrética que reconcilia los distintos rostros de la Diosa. De Morgan trasciende la materialidad y la corporalidad de las mujeres en sus alegorías de transformación e iluminación espiritual, a la par que advierte a sus congéneres de la urgencia de la liberación a través de la sororidad para evolucionar hacia la anhelada transformación y superación del alma. Otros tipos y subtipos quedarán para próximas investigaciones, dado que la obra de De Morgan, como concluimos, no se agota ni se extingue en este trabajo, sino que nos abre un amplio y prometedor horizonte.

Por último, hemos evidenciado y asentado que, a merced de las iconoginias alegóricas aquí estudiadas, el arte de De Morgan no admite el encasillamiento en ningunos de los movimientos estéticos de mediados del XIX y principios del XX, aunque apele a algunos de sus elementos, haciéndose urgente la construcción de una historia del arte que contemple este tipo de casos, el de mujeres artistas que simultáneamente operan dentro y fuera del sistema, en busca de su propia tradición. Y, en definitiva y en relación con lo anterior, hemos ubicado a la artista británica en una tradición completamente distinta hasta ahora, ajena a los paradigmas androcéntricos de sucesión cronológica de corrientes estéticas y a los cánones académicos masculinos: una tradición o genealogía femenina, feminista y sororaria en constante diálogo con las mujeres creadoras del pasado, pero también con las mujeres creadoras e investigadoras del futuro.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

SOBRE EVELYN DE MORGAN

- Awty, B. G. (2004). Spencer Family (c.1647-1765). *Oxford Dictionary of National Biography*. Recuperado de <http://www.oxforddnb.com>
- BBC (1961). *Old Battersea House*. Recuperado de <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1284993/>
- Clayton-Stamm, M. D. E. (1971). *William De Morgan*. Londres: Studio Vista.
- Darío, R. (1903). Una pintora prerrafaelita: la obra de Evelyn Morgan. *La Nación*, 22, pp.7-9. Recuperado de <http://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/293>
- De Morgan, E. y W. (1909). *The Result of an Experiment*. Londres: Simpkin, Marshall & Hamilton.
- De Morgan, M. (1895). *Three Score Years and Ten: Reminiscences of the Late Sophia De Morgan*. Londres: Richard Bentley.
- De Morgan, S. (1863). *From Matter to Spirit: Ten Years' Experience in Spirit Manifestations*. Londres: Longman, Green & Co.
- Devereux, J. (2016). *The Making of Women Artists in Victorian England: The Education and Careers of Six Professionals*. Jefferson: McFarland & Company.
- Drawmer, L. J. (2001). *The Impact of Science and Spiritualism on the Works of Evelyn De Morgan, 1870-1919*. (Tesis doctoral). Buckinghamshire Chilterns University College. Recuperado de <https://bucks.collections.crest.ac.uk/9963/1/Drawmer.pdf>
- Gannon, C. (2018). Evelyn De Morgan's Female Alchemist in The Love Potion. A Figurehead for the Female Artist. *The Wollesen: University of Toronto Art Journal*, 6, pp. 56-79.
- Gordon, C. (1996) (Ed.). *Evelyn De Morgan: Oil Paintings*. Londres: De Morgan Foundation.
- Harris, L. (2011). Evelyn De Morgan: Symbolism, Feminism and Mysticism. *Talisman Fine Art and Talisman Symbolist Studies*. Recuperado de www.talisman-fine-art.com
- Hernández González, M. C. (2014). Al otro lado del Prerrafaelismo: Evelyn De Morgan, imágenes para la sororidad y la igualdad. En E. González de Sande y M. González de Sande (Eds.). *Mujeres en guerra/guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura* (pp.547-562). Sevilla: Arcibel.
- (2015). La diosa retratada: Evelyn De Morgan y la sacralización alegórica de lo femenino. *Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual Las Diosas*. Madrid: Asociación Cultural Trama y Fondo. Recuperado de http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/titulos-conferencias-com.html

- (2016). Adaptación, subversion y transgresión entre artistas victorianas. Los casos de Elizabeth Siddal, Marie Spartali Stillman y Evelyn De Morgan. En M. G. Ríos, M. B. Hernández y E. Esteban (Eds.). *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación* (pp.1007-1017). Murcia: Consejería de Educación y Universidades.
- (2018a). Las mujeres sabias son peligrosas: de las brujas a las científicas en el arte de Evelyn De Morgan. En V. Hernández, A. Flores e I. Scampuddu (Coords.). *Las mujeres y la construcción cultural* (pp.91-104). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2018b). En la jaula dorada: Evelyn De Morgan, entre la querelle des femmes y The Woman Question. En D. Cerrato, A. Schembari y S. Velázquez (Eds.). *Querelle des femmes: male and female voices in Italy and Europe* (pp.133-146). Szczecin: Volumina.
- López Estrada, F. (1978). Más sobre el Prerrafaelismo y Rubén Darío: el artículo dedicado a la pintora inglesa De Morgan. *Anales de literatura hispanoamericana*, 7, pp. 191-203.
- Marsh, J. (1987). *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- Marsh, J. y Nunn, P. G. (1989). *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*. Londres: Virago.
- (1998). *Pre-Raphaelite Women Artists*. Londres: Thames and Hudson.
- Martins, S. W. (2009). *Coke of Norfolk, 1754-1842: A Biography*. Suffolk: Boydell Press.
- Morris, W. (1917). William De Morgan. *Burlington Magazine* 31, pp. 77-83. Recuperado de <https://www.burlington.org.uk/archive/back-issues/191708>
- Nunn, P. G. (1987). *Victorian Women Artists*. Londres: Women's Press.
- Oberhausen, J. (1994). Evelyn Pickering De Morgan and Spiritualism: An Interpretative Link. *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 3, pp.1-19.
- (1996). *Evelyn De Morgan and Spiritualism*. En C. Gordon (Ed.). *Evelyn De Morgan: Oil Paintings* (pp.33-52). Londres: De Morgan Foundation.
- (2009). Sisters in Spirit: Alice Kipling Fleming, Evelyn Pickering De Morgan and the 19th-Century Spiritualism. *The British Art Journal*, 9 (3), pp.38-42.
- Pettitt, C. (2016). Dispersed Consciousness: Evelyn De Morgan's Moonbeams Dipping into the Sea. En C. Arscott y C. Pettitt (Eds.). *Victorian Decoded: Art and Telegraphy* (pp.87-92). Londres: The Courtauld Institute of Art y King's College.
- Roberts, R. M. (2012). *Art of a Second Order: The First World War From the British Home Front Perspective*. (Tesis doctoral). University of Birmingham. Recuperado de <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/4008/17/Roberts13PhD.pdf>
- Shaw Sparrow, W. (1900). The Art of Evelyn De Morgan. *Studio*, 9, pp.221-233.

- Smith, E. L. (1997). Evelyn Pickering De Morgan's Allegories of Imprisonment. *Victorian Literature and Culture*, 25 (2), pp.293-317.
- (1997/1998). The Art of Evelyn De Morgan. *Woman's Art Journal*, 18 (2), pp.3-10.
- (1998). Myth as Spiritual Allegory in the Art of Evelyn De Morgan. *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 7, pp.53-73.
- (2002). *Evelyn Pickering De Morgan and the Allegorical Body*. Madison y Londres: Fairleigh Dickinson University Press.
- Stirling, A. M. W. (1908). *Coke of Norfolk and His Friends*. Nueva York: John Lane.
- (1916). *A Painter of Dreams and Other Biographical Studies*. Londres y Nueva York: John Lane.
- (1922). *William De Morgan and His Wife*. Nueva York: Henry Holt and Co.
- (1924). *Life's Little Day*. Londres: Thornton Butterworth.
- (1956). *The Merry Wives at Battersea and Gossip of Three Centuries*. Londres: Robert Hale.
- Taylor, H. N. (2011/2012). Too Individual an Artist to Be a Mere Echo: Female Pre-Raphaelite Artists as Independent Professionals. *The British Art Journal*, 12 (3), pp. 52-59.
- Weeks, C. (1883). Women at Work: The Slade Girls. *The Magazine of Art*, pp.324-329.
- Yates, P. (1996). Evelyn De Morgan's Use of Literary Sources in Her Paintings. En C. Gordon (Ed.). *Evelyn De Morgan: Oil Paintings* (pp.53-74). Londres: De Morgan Foundation.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

A

- Abraham, L. (1998). *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Adams, J. C. (1994). Bringing Peace Home: A Feminist Philosophical Perspective on the Abuse of Women, Children and Pet Animals. *Hypatia*, 9 (2), pp.63-84.
- Adams, J. E. (1996). *Dandies and Desert Saints: Styles of Victorian Masculinity*. Ithaca: Cornell University Press.
- Adams, T. (2010). *The Life and Afterlife of Isabeau of Bavaria*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.
- Addison, H. A. (1999). *El eneagrama y la Cábala*. Málaga: Editorial Sirio.
- Aguirre Castro, M. (1996). Ambigüedad y otros caracteres en las divinidades remotas de la épica arcaica. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, 6, pp. 143-157.

- Ainsworth, M. W. (1980). Dante Gabriel Rossetti's Dantis Amor. *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 1 (1), pp. 69-78.
- Alden, M. J. (1996). Genealogy as Paradigm: The Example of Bellerophon. *Hermes*, 124 (3) pp.257-263.
- Alexander, J. G., Marrow, J. H. y Sandler, L. F. (2005). *The Splendor of the World: Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts at The New York Public Library*. Nueva York y Londres: NYPL y Harvey Miller Publishers.
- Alganza Roldán, A. (2013). Genios alados, monstruos y mujeres fatales en la mitología griega. En M. Carretero, D. Díaz y S. Rodríguez (Eds.). *Vampiros a contraluz. Constantes y modalizaciones del Vampiro en el Arte y la Cultura*, (pp.1-17). Granada: Comares.
- Allan, J. R. (2014). Lorenzo's Star and Savonarola's Serpentina: Changing Representations of Simonetta Cattaneo Vespucci. *Italian Studies*, 69(1), pp.4-23.
- Allwood, R. (1982). *George Elgar Hicks, Painter of Victorian Life*. Londres: Geffrye Museum.
- Altick, R. D. (1973). *Victorian People and Ideas*. Nueva York: Norton.
- Anderson, A. (1993). *Tainted Souls and Painted Faces: The Rethoric of Fallenness in Victorian Culture*. Londres: Cornell University Press.
- Anderson, G. N. y Wright, J. (1994). *Heaven on Earth: The Religion of Beauty in Late Victorian Art*. Nottingham: Djianogly Art Gallery.
- Amor, A. (1989). *William Holman Hunt: The True Pre-Raphaelite*. Londres: Constable.
- Amorós, C. (2001). *Feminismo, igualdad y diferencia* [1994]. México: UNAM.
- Amorós, C. y De Miguel, A. (2007) (Eds.). *Teoría feminista: de la Ilustración a la Globalización*. Madrid: Minerva Ediciones.
- Anderson, M. (2006). *Women and the Politics of Travel, 1870-1914*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Anderson, O. (1987). *Suicide in Victorian and Edwardian England*. Oxford: Oxford University Press.
- Angeli, E. R. (1906). *Dante Gabriel Rossetti con 107 illustrazioni. Collezione di monografie illustrate*. Bérgamo: Instituto Italiano D'Arti Grafiche.
- Anstruther, I. (1992). *Coventry Patmore's Angel: A Study of Coventry Patmore, His Wife Emily and The Angel in the House*. Londres: Haggerston Press.
- Añón Feliú, C. (1996). El claustro: jardín místico-litúrgico. En C. Añón Feliú (Ed.). *El lenguaje oculto del jardín; jardín y metáfora* (pp. 11-36). Madrid: Editorial Complutense.
- Archer, J. E. (2007). Rudenesse It Selfe She Doth Refine: Queen Elizabeth I as Lady Alchemy. En A. Connolly y L. Hopkins (Eds.). *Goddesses and Queens: The Iconography of Elizabeth I* (pp.45-68). Manchester: Manchester University Press.

- Arias, R. (1993) (Ed.). *Juan Ruiz Alceo. La navegación de Ulises. Auto sacramental*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Arias Vega, C. (2012). *La Bella Muerta en el fin de siglo*. (Trabajo Fin de Máster). Madrid: UCM. Recuperado de https://eprints.ucm.es/15079/1/Cristinaarias_TFM_MULE_2012.pdf
- Armstrong, I. (1993). *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Arscott, C. (1988). Employer, Husband, Spectator: Thomas Fairbairn's Comission of The Awakening Conscience. En Wolff, J. y Seed, J. (Eds.). *The Culture of Capital: Art, Power, and the Nineteenth-Century Middle Class* (pp.159-190). Manchester: Manchester University Press.
- Art Gallery of New South Wales (2010). *Victorian Visions Audio Tour: Dicksee* [Audio en podcast]. Recuperado de <https://media.artgallery.nsw.gov.au/podcasts/media/Dicksee.mp3>
- Auerbach, N. (1982). *Women and the Demon: The Life of an Victorian Myth*. Londres y Cambridge: Harvard University Press.
- Austern, L. P. (2006). Teach me to Hear Mermaids Singing: Embodiments of (Acoustic) Pleasure and Danger in the Modern West. En L. P. Austern e I. Naroditskaya (Eds.). *Music of the Sirens* (pp. 52-104). Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.

B

- Baer, R. (2000). *Gerrit Dou 1623-1675: Master Painter in the Age of Rembrandt*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Banham, J. y Harris, J. (1984). *William Morris and the Middle Ages*. Manchester: Manchester University Press.
- Baratay, E. y Hardouin-Fugier, E. (2002). *Zoo: A History of Zoological Gardens in the West*. Londres: Reaktion Books.
- Barber, E. J. W. (1997). On the Origins of the Vily/Rusalki. En E. C. Polomé (Ed.). *Varia on the Indo-European Past: Papers in Memory of Marija Gimbutas* (pp. 6-47). Washington DC: Institute for the Study of Man.
- Barboza Martínez, A. (2006). Sobre el método de interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología: Karl Mannheim, Aby Warburg y Pierre Bourdieu. *Sociedade e Estado*, 21 (2), pp.391-414.
- Baring, A. y Cashford, J. (2005). *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Madrid: Siruela.

- Barker, E. (2012). Reading the Greuze Girl: The Daughter's Seduction. *Representations*, 117 (1), pp. 86-119.
- Barker, E. y Christensen, J. (2013). *Homer: A Beginner's Guide*. Londres: Oneworld Book.
- Barolsky, P. (1999). Andromeda's Tears. *Arion*, 6 (3), pp. 24-28.
- Barrett, C. K. (2003). *El Evangelio según San Juan. Una introducción con comentario y notas a partir del texto griego*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Barringer, T. (1998). *Reading the Pre-Raphaelites*. New Haven: Yale University Press.
- Barrington, R. (1906). *The Life, Letters and Work of Frederic Leighton*. 2 vols. Nueva York: Macmillan.
- Barrow, R. M. (2001). *Lawrence Alma-Tadema, 1836-1912*. Londres: Phaidon.
- Bassett, F. S. (1885). *Legends and Superstitions of the Sea and Sailors*. Chicago y Nueva York: Belford, Clarke & Co.
- Bastida de la Calle, M. D. (1996). La mujer en la ventana: una iconografía del XIX en pintura e ilustración. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 9, pp.297-315.
- Battistini, M. (2003). *Símbolos y alegorías*. Barcelona: Mondadori Electa.
- Bazant, J. (2015). St George at Prague Castle and Perseus: an Impossible Encounter? *Studia Hercynia*, 19 (1/2), pp.189-201.
- Bearor, K. A. (2011). The "Illustrated American" and the Lakota Ghost Dance. *American Periodicals*, 21 (2), pp. 143-163.
- Becker, U. (2008). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: SWING.
- Beigdeber, O. (1995). *Léxico de los símbolos*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Bell, I. (2006). Gender Matters: The Women in Donne's Poems. En A. Gribbory (Ed.). *The Cambridge Companion to John Donne* (pp.201-216). Cambridge: Cambridge University Press.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.
- Berman, R. (1987). Sirens. En M. South (Ed.). *Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide* (pp. 147-153). Nueva York: Greenwood Press.
- Benario, J. M. (2001). Sir Edward Burne-Jones: The Perseus Series. *The Classical Outlook*, 78 (2), pp.53-57.
- Bendiner, K. (1985). *An Introduction to Victorian Painting*. New Haven: Yale University Press.
- Bentley, D. M. R. (1981). The Staff and Scrip and Rossetti's Pilgrim of Love. *Trivium*, 16, pp. 107-126.
- Benwell, G. y Waugh, A. (1965). *Sea Enchantress: the Tale of the Mermaid and Her Kin*. Nueva York: Citadel Press.

- Bernabé, A. (2003). *Hieros Logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Madrid: Akal.
- Bezemer, E. (1997). *A Femeneutics of the Nude*. (Tesis doctoral). University of Johannesburg. Recuperado de https://ujcontent.uj.ac.za/vital/access/manager/Repository/uj:10386?exact=sm_title%3A%22A+femeneutics+of+the+nude%22
- Biedermann, H. (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Espasa.
- (2013). *Diccionario de símbolos. Con más de 600 ilustraciones*. Barcelona: Paidós.
- Billcliffe, R. (1970/1971). J. H. MacNair in Glasgow and Liverpool. *Walker Art Gallery Annual Report and Bulletin*, 1, pp.48-74.
- Blashke, J. (2001). *Enciclopedia de los símbolos esotéricos*. Barcelona: RobinBook.
- Blavatsky, H. P. (2006). *La Doctrina Secreta*. Vol. II. Buenos Aires: Kier.
- Boehrer, T. (2004). *Parrot Culture: Our 2500-Year-Long Fascination with the World's Most Talkative Bird*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bonewits, I. (1971). *Real Magic: An Introductory Treatise on the Basic Principles of Yellow Magic*. Boston y York Beach: Weiser Books.
- Bonollo, M. (1999). J. W. Waterhouse's Ulysses and the Sirens: Breaking Tradition and Revealing Fears. *Art Journal*, 40. Recuperado de <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/j-w-waterhouses-ulysses-and-the-sirens-breaking-tradition-and-revealing-fears-2/>
- Borsi, S. (1992). *Paolo Uccello*. Milán: Mondadori Electa.
- Boutcher, W. (2000). Who Taught Thee Rhetoricke to Deceive a Maid?: Christopher Marlowe's Hero and Leander, Juan Boscan's Leandro and Renaissance Vernacular Humanism. *Comparative Literature*, 52 (1), pp.11- 52.
- Bradley, L. (1991). From Eden to Empire: John Everett Millais's Cherry Ripe. *Victorian Studies*, 34 (2), pp.179-203.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- Brandon, S. G. F. (1975). *Diccionario de religiones comparadas*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Brannon, L. (2017). *Gender: Psychological Perspectives*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Brannon, R. (1976). The Male Sex Role: Our Culture Blueprint for Manhood and What It's Done for Us Lately. En D. David y R. Brannon (Eds.). *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role* (pp.1-49). Reading: Addison-Wesley.
- Braude, A. (1993). The Perils of Passivity: Women's Leadership in Spiritualism and Christian Science. En C. Wessinger (Ed.). *Women's Leadership in Marginal Religions: Explorations Outside the Mainstream* (pp.55-67). Urbana: University of Illinois Press.

- Bronfen, E. (1992). *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Bronkhurst, J. (1983). Fruis of Connoisseur's Friendship: Sir Thomas Fairbairn and William Holman Hunt. *Burlington Magazine*, 125, pp.586-597.
- Brown, D. A. (2001). (Ed.). *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*. Washington DC: National Gallery of Art.
- Brown, R. (2001). *The Art of Suicide*. Londres: Reaktion Books.
- Bryden, I. (2011). All Dressed Up: Revivalism and the Fashion for Arthur in Victorian Culture. *Arthuriana*, 21 (2), pp.28-41.
- Bullen, J. B. (2011). *Rossetti: Painter and Poet*. London: Frances Lincoln.
- Burger, P. y Crémillieux, A. (1997). *La sirène et le chapiteau roman*. Velay: Editions du Roure.
- Burkhauser, J. (1990). *Glasgow Girls: Women in Art and Design 1880-1920*. Edinburgh: Canongate.
- Busst, A. J. L. (2016). The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century. En I. Fletcher (Ed.). *Romantic Mythologies* (pp.1-96). Londres y Nueva York: Routledge.
- Butts, B. y Hendrix, L. (2000). *Paintings on Light: Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein*. Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum.

C

- Cahill, S. E. (1993). *Transcendence and Divine Passion: The Queen Mother of the West in Medieval China*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Cannon, C. (1998). *The Making of Chaucer's English: A Study of Words*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cantera Burgos, F. e Iglesias González, M. (2000). *Sagrada Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreos, arameo y griego*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Cao, M. L. F. (2000). La creación artística: un difícil sustantivo femenino. En M. L. F. Cao (Coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (pp.13-48). Madrid: Narcea.
- Capancioni, C. (2014). Victorian Women Writers and the Truth of 'the Other Side of Italy'. En C. B. Saunders (Ed.). *Women, Travel Writing, and Truth* (pp.109-133). Londres y Nueva York: Routledge.
- Carbó García, J. R. y Pérez Miranda, I. (2009/2010). Hijas de la Noche (II): el destino de las Parcas entre el pasado y el futuro. *ARTS*, 8, pp.141-154.
- Carey, J. (1998). (Ed.). *John Donne: Selected Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Carmona Muela, J. (1998). *Iconografía Cristiana: guía básica para estudiantes*. Madrid: Akal/Istmo.

- Carvajal González, H. (2012). San Jorge. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (7), pp.21-28.
- Casteras, S. P. (1987). *Images of Victorian Womanhood in English Art*. Londres y Toronto: Associated University Press.
- (1992). The Necessity of a Name: Portrayals and Betrayals of Victorian Women Artists. En A. H. Harrison y B. Taylor (Eds.). *Gender and Discourse in Victorian Literature and Art* (pp.207-232). Deklab: Northern Illinois University Press.
- (2005). With Palettes, Pencils, and Parasols: Victorian Women Artists Traverse the Empire. En Pomeroy, J. (Ed.). *Intrepid Women: Victorian Artists Travel* (pp.11-26). Londres y Nueva York: Routledge.
- (2007). Reader, Beware: Images of Victorian Women and Books", *Nineteenth-Century Gender Studies*, 3 (1). Recuperado de <http://www.ncgsjournal.com/issue31/PDFs/New%20PDFs/NCGS%20Journal%20Issue%203.1%20-%20Reader,%20Beware%20-%20Susan%20P.%20Casteras.pdf>
- Caviglia, M. J. (2008). Debates victorianos por la ciudadanía y la participación política femenina (Inglaterra, siglo XIX). En Britos, P. (Ed.). *Actas Primeras Jornadas de Filosofía Política. Democracia, tolerancia y libertad*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur. Recuperado de https://www.u-cursos.cl/derecho/2012/1/D121A0103/2/material_docente/bajar?id_material=610747
- Chadwick, W. (1996). *Women, Art, and Society*. Londres: Thames and Hudson.
- Chaves, J. R. (2005). *Andrógynos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: Universidad Autónoma de México.
- Cheney, L. De G. (1998). Giorgio Vasari's Andromeda: Transformations of an Ancient Myth. *Discoveries Journal*, s/n, pp. 2-5.
- (2014). *Edward Burne-Jones' Mythical Paintings: The Pygmalion of the Pre-Raphaelite Painters*. Nueva York: Peter Lang.
- (2017). Edward Burne-Jones's The Planets: Musical Spheres and Visions of Benevolent Cosmos. *Journal of Literature and Art Studies*, 7 (7), pp.812-868.
- Cherry, D. (1993). *Painting Women: Victorian Women Artists*. Londres y Nueva York: Routledge.
- (2000). *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain 1850-1900*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Chinchilla Sánchez, K. (2003). *Conociendo la mitología*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Christ, C. P. (2002). Feminist Theology as Post-Traditional Theology. En Parsons, S. F. (Ed.). *The Cambridge Companion to Feminist Theology* (pp.79-96). Cambridge: Cambridge University Press.

- Ciriza, S. (2008). *Intervenciones sobre ciudadanía de mujeres, política y memoria. Perspectivas subalternas*. Buenos Aires: Feminaria Editora.
- Cirlot, J. E. (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Clack, B. (1999). Theology and Theology: Mutually Exclusive or Creatively Interdependent? *Feminist Theology*, 7 (21), pp.21-38.
- Codell, J. (1995). Artists' Professional Societies: Production, Consumption and Aesthetics. En B. Allen (Ed.). *Towards a Modern Art World* (pp.169-187). Londres: Yale University Press.
- (2014). On the Grosvenor Gallery, 1877. En D. F. Felluga (Ed.). *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History. Extension of Romanticism and Victorianism on the Net*. Recuperado de http://www.branchcollective.org/?ps_articles=julie-codell-on-the-grosvenor-gallery-1877
- Coduras Bruna, M. (2015). *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponimia caballeresca*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Colclough, S. (2013). Press Books in the United Kingdom. En S. Eliot (Ed.). *The History of Oxford University Press: 1780-1896* (pp.667-704). Oxford: Oxford University Press.
- Collins, J. (2001). Klimt's Hope I: New Documentation and Its Interpretation. *National Gallery of Canada Review*, 2, pp. 27-58.
- Columb, C. (2014). *A Little Bird Told Me...: Consequences of Holding an Implicit Association Between Women and Birds*. (Tesis doctoral). Florida State University. Recuperado de <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.es/&httpsredir=1&article=1706&context=edissertations>
- Condon, P. (1984). *In Pursuit of Perfection: The Art of J.-A.-D. Ingres*. Louisville: J. B. Speed Art Museum.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society*, 19, pp.829-859.
- Conroy, C. (2016). Mingling with the Ungodly: Simeon Solomon in Queer Victorian London. En S. Avery y K. Graham (Eds.). *Sex, Time and Place: Queer Histories of London, c.1850 to the Present* (pp.185-202). Londres y Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Cooper, S. F. (2001). *The Victorian Woman*. Londres: V & A Publications.
- (2005). *Picturing Music in Victorian England*. (Tesis Doctoral). Brunel University. Recuperado de <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.423829>
- Corbin, A. (2016). *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*. París: Albin Michel.

Cortés Arrese, M. (1993). La imagen de San Jorge en el arte bizantino. En J. M. Egea (Coord.). *Oriente y Occidente en la Edad Media. Influxos bizantinos en la cultura occidental*, (pp.247-260). Vitoria: Instituto de Ciencias de la Antigüedad.

Cowling, M. (2000). *Victorian Figurative Painting: Domestic Life and the Contemporary Social Scene*. Londres: Andreas Papadakis.

Cousseau, M. B. (2016). *Étienne Colaud: Et l'enluminure parisienne sous le règne de François I*. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais. Recuperado de <https://books.openedition.org/pufr/8467>

Crane, R. y Fletcher, L. (2015). *Cave: Nature and Culture*. Londres: Reaktion Books.

Crawford, E. (1999). *The Women's Suffrage Movement: A Referent Guide 1866-1928*. Londres: UCL Press.

Crawford, V. (1901). Coventry Patmore. *Fortnightly Review*, 75, pp.304-311.

Cubero Postigo, I. (1994). El problema del origen del Cosmos en Hesíodo (de la operatividad de lo sexuado a la neutralización de la naturaleza). En E. Pérez Sedeño (Ed.). *Conceptualización de lo femenino en la filosofía antigua* (pp.1-32). Madrid: Siglo XXI.

D

Dakers, C. (1999). *The Hollond Park Circle: Artists and Victorian Society*. New Haven y Londres. Yale University Press.

Daly, G. (1989). *Pre-Raphaelites in Love*. Nueva York: Ticknor and Fields.

Daly, M. (1973). *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation*. Boston: Beacon Press.

Damian, C. I. (2009). Radical Feminist Theology: From Protest to the Goddess. *Scientific Annals of the Alexandru Ioan Cuza University of Iasi. Orthodox Theology*, 1, pp. 171-186.

Danahay, M. A. (2005). *Gender at Work in Victorian Culture: Literature, Art and Masculinity*. Aldershot: Ashgate.

Davidoff, L. y Hall, C. (1987). *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780-1850*. Londres: Hutchinson.

Davison, M. (2016). *Henry Fuseli's The Nightmare: An Examination of the Recent Scholarship*. (Tesis doctoral). Athens, Georgia: University of Georgia. Recuperado de https://getd.libs.uga.edu/pdfs/davison_melanie_201605_ma.pdf

Daza, J. C. (1997). *Diccionario Akal de Francmasonería*. Madrid: Akal.

Delevoy, R. L. (1978). *Symbolists and Symbolism*. Londres: Macmillan.

- Deimling, B. (2009). Who Tames The Centauro? The Identification of Botticelli's Heroine. En R. Hatfield (Ed.). *Sandro Botticelli and the Herbert Horne: New Research* (pp.63-79). Florencia y Syracuse: SEI/ Syracuse University Press.
- Denney, C. (1996). The Grosvenor Gallery as Palace of Art. En S. P. Casteras y C. Denney (Eds.). *The Grosvenor Gallery* (pp.9-36). New Haven y Londres: Yale University Press.
- (2000). *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*. Madison y Londres: Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Presses.
- Desmond, M. y Sheingorn, P. (2006). *Myth, Montage, & Visuality in Late Medieval Manuscript Culture: Christine de Pizan's Epistre Othea*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Devereux, G. (1983). *Baubo. Le vulve mythique*. París: Jean-Cyrille Godefroy.
- Dickey, S. S. (2010). Damsels in Distress: Gender and Emotion in Seventeenth-Century Netherlandish Art. *NKJ/Netherlands Yearbook for History of Art*, 60, pp.52-81.
- Dijkstra, B. (1986). *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Dobai, J. (1969). *Gustav Klimt*. Greenwich: New York Graphic Society.
- (1971). Gustav Klimt's Hope I. *Bulletin National Gallery of Canada*, 17. Recuperado de <https://www.gallery.ca/bulletin/num17/dobai.html>
- Dodd, S. M. (1995). Art Education for Women in the 1860s: A Decade of Debate. En C. Campbell Orr (Ed.). *Women in the Victorian Art World* (pp.187-200). Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- Donovan, J. (1990). Animal Rights and Feminist Theory. *Signs*, 15 (2), pp.350-375.
- Doughty, O. y Wahl, J. R. (1965) (Eds.). *Letters of Dante Gabriel Rossetti*. Oxford: Oxford University Press.
- Downing, C. (1999). *La Diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*. Barcelona: Kairós.
- Drew, R. (1996). *Symbolism and Sources in the Painting and Poetry of Dante Gabriel Rossetti*. (Tesis doctoral). University of Glasgow. Recuperado de <http://theses.gla.ac.uk/3426/1/1996DrewPhD.pdf>
- Drewery, J. M. y Whittick, C. (2001). Re-Presenting Fanny Cornforth: The Makings of an Historical Identity. *The British Art Journal*, 2(3), pp.3-15.
- Duchet-Suchaux, G. y Pastoreau, M. (1994). *The Bible and the Saints*. Nueva York: Flammarion.
- Dulaey, M. (2003). *Bosques de símbolos. La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*. Madrid: Cristiandad.
- Dumas, V. (2005). *Le Peintre Symboliste: Alphonse Osbert (1857-1939)*. París: CNRS Editions.

- Dunayer, J. (1995). Sexist Words, Speciesist Roots. En Adams, C. J. y Donovan, J. (Eds.). *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations* (pp.11-31). Durham y Londres: Duke University Press.
- Dunn Mascetti, M. (1992). *Diosas. La canción de Eva*. Barcelona: Robinbook.
- Durán, M. J. (1994). El mito de Hero y Leandro: algunas fuentes grecolatinas y su pervivencia en el Siglo de Oro español. *Verba Hispanica*, 4 (1), pp. 65-82.

E

- Edelstein, T. J. (1983). Augustus Egg's Triptych: A Narrative of Victorian Adultery. *The Burlington Magazine*, 125 (961), pp.202-212.
- Egoscozabal, C. (2003). Los animales del Yambo de las mujeres de Semónides. *Estudios Clásicos*, 45 (123), pp.7-25.
- Eisenman, E. (1994). Symbolism and the Dialectics of Retreat. En E. Eisenman, T. Grow et al.(Eds.). *Nineteenth Century Art: A Critical History* (pp.304-336). Londres: Thames and Hudson.
- Eisler, R. (1997). *El cáliz y la espada. La mujer como fuerza en la historia*. México: Editorial Pax México.
- Elderfeld, J. y Eggum, A. (1979). *The Masterworks of Edvard Munch*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Eliade, M. (1962). *Méphistophélés et l'androgynie*. París: Gallimard.
- (1974). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- (1998). *Historia de las creencias y las ideas religiosas. II. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*. Madrid: Cristiandad.
- (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- (2000). *Tratado de Historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Cristiandad.
- Elliott, B. y Wallace, J. (1994). *Women Artists and Writers: Modernist (Im)positionings*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Elzea, B. (2001). *Frederick Sandys, 1829-1904: A Catalogue Raisonné*. Woodbridge: Antique Collectors' Club.
- Engen, R. (1990). The Twilight of Edward Robert Hughes, RWS. *Watercolours and Drawings*, 5 (1), pp.34-37.
- Epifanio el Monje (2011). *Vida de María*. Madrid: Editorial Ciudad Nueva.
- Erhardt, M. A. (2012). The Magdalene as Mirror: Trecento Franciscan Imagery in Guidalotti-Rinuccini Chapel, Florence. En M. A. Erhardt y A. M. Morris (Eds.). *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque* (pp.21-44). Leiden y Boston: Brill.

Esteban Lorente, J. F. (1989). Iconografía de la iconografía y de la iconología. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2 (3), pp.274-281.

———(1990). *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo.

Esteban Santos, A. (2002). Eos: el dominio fugaz de la Aurora. Fuentes literarias y representaciones artísticas en el mito de Eos. Confrontación con otros mitos. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, 12, pp.287-318.

F

Facos, M. (2009). *Symbolist Art in Context*. Berkeley y Londres: University of California Press.

Fahy, E. (2008). The Marriage Portrait in the Renaissance, or Some Women Named Ginevra. En Bayer, A. (Ed.). *Art and Love in Renaissance Italy* (pp.17-27). Nueva York/ New Haven y Londres: The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press.

Farber, P. L. (1982). *The Emergence of Ornithology as a Scientific Discipline, 1760-1850*. Dordrecht: Reidel.

Farr, D. (1958). *William Etty*, Londres: Routledge & Kegan Paul.

Farrell, K. (1998). *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*. Baltimore y Londres: The John Hopkins University Press.

Fedele, A. (2009). From Christian Religion to Feminist Spirituality: Mary Magdalene pilgrimages to La Saint-Baume, France. *Culture and Religion*, 10 (3), pp. 243-261.

———(2012). *Looking for Mary Magdalene: Alternative Pilgrim and Ritual Creativity at Catholic Shrines in Europe*. Oxford: Oxford University Press.

Fenster, T. (2003). Who's the Heroine? The Example of Christine de Pizan. En B. K. Altman y D. McGrady (Eds.). *Christine de Pizan: A Casebook* (pp.115-128). Londres y Nueva York: Routledge.

Fermor, S. (1993). *Piero di Cosimo: Fiction, Invention and Fantasia*. Londres: Reaktion Books.

Feros, A. (2006). *España y sus tratados internacionales, 1516-1700*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

Ferrari, R. y Conroy, C. (2001). From Sodomite to Queer Icon: Simeon Solomon and the Evolution of Gay Studies. *Art Documentation*, 20 (1), pp.11-13.

———(2010). *Simeon Solomon Research Archive*. Recuperado de www.simeonsolomon.com

Fitzgerald, P. (1975). *Edward Burne-Jones*. Londres: Michael Joseph.

- Fletcher, R. (2004). Musings on the Vesica Piscis. *Nexus Network Journal*, 6 (2), pp. 95-110.
- Flint, K. (1989). Reading The Awakening Conscience Rightly. En M. Pointon (Ed.). *Pre-Raphaelite Re-Viewed* (pp.45-65). Manchester: Manchester University Press.
- (2000). *The Victorians and the Visual Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Folda, J. (2015). *Byzantine Art and Italian Panel Painting: The Virgin and the Child Hodegetria and the Art of Chrysography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foster, A. (2000). Gwen John's Self Portrait: Art, Identity and Women Students at the Slade School. En D. Peters Corbett y L. Perry (Eds.). *English Art 1860-1914: Modern Artists and Identity* (pp. 168-179). Manchester: Manchester University Press.
- Franits, W. (1993). *Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fraquelli, S. (2008). *Radical Light: Italy's Divisionists Painters, 1891-1910*. Londres: National Gallery.
- Frayling, C. (2006). Fuseli's The Nightmare: Somewhere Between the Sublime and the Ridiculous". En M. Myrone et al. (Eds.). *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination* (pp.9-22). Londres: Tate Gallery.
- Freeman, M. B. (1983). *The Unicorn Tapestries*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Freinald, B. (1988). Of Selfsame Desire: Patmore's The Angel in the House. *Texas Studies in Literature and Language*, 30 (4), pp.538-561.
- Freitag, B. (2004). *Sheela-Na-Gigs: Unravelling an Enigma*. Londres y Nueva York: Routledge.

G

- Gagnier, R. (1986). *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford: Stanford University Press.
- Gamwell, L. (2002). *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*. Princeton: Princeton University Press.
- García Gual, C. (2014). *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner.
- García Jurado, R. (2011). El arte republicano de Lorenzetti. *Casa del Tiempo*, 3 (38/39), pp.51-52.
- García Mahiques, R. (1995). Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I). *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 6, pp.187-197.

- (2008). *Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia cultural*. Madrid: Encuentro.
- (2012). Usos impropios de los términos “iconografía” e “iconología”. *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 4, pp.113-126.
- Gates, B. (1988). *Victorian Suicides: Mad Crimes and Sad Histories*. Princeton: Princeton University Press.
- Gebelein, H. (2007). *Secretos de la alquimia*. Barcelona: Robinbook.
- Geber, A. (1993). Lajos (Louis) Márk: His Life and Art. *Hungarian Studies*, 8 (1), pp. 99-127.
- Gentry, D. S. (2007). *The Art of Dying: Suicide in the Works of Kate Chopin and Sylvia Plath*. Nueva York: Peter Lang.
- Gernsheim, A. (1981). *Victorian and Edwardian Fashion: A Photographic Survey*. Nueva York: Dover Publications.
- Gillett, P. (1996). Art Audiences at the Grosvenor Gallery. En S. P. Casteras y C. Denney (Eds.). *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England* (pp.39-58). New Haven y Londres: Yale University Press.
- Ghose, I. (1998). *Women Travellers in Colonial India: The Power of the Female Gaze*. Delhi: Oxford University Press.
- Gibbons, B. J. (1996). *Gender in Mystical and Occult Thought: Behmenism and Its Development in England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gimbutas, M. (1974). *The Gods and Goddesses of Old Europe 7000 to 3500 BC: Myth, Legends and Cult Images*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Girouard, M. (1981). *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Goldberg, B. (1985). *The Mirror and Man*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Goldenberg, N. (1979). *Changing of the Gods: Feminism and the End of Traditional Religions*. Boston: Peacon Press.
- Goldman, P. (2005). *Beyond Decoration: The Illustration of John Everett Millais*. Londres: British Library.
- Goldwater, R. (1979). *Symbolism*. Nueva York: Harper and Row.
- Gombrich, E. H. (1945). Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle. *Journal of the Warburg and Courtland Institutes*, 8, pp.7-60.
- Gómez de Liaño, I. (1998). *El círculo de la Sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*. Madrid: Siruela.
- Gómez-Lara, M. J. (2008). Los Cuentos de Canterbury: sexo, risa y sátira social. *Cuadernos del CEMyR (Centro de Estudios Medievales y Renacentistas)*, 16, pp. 117-143.
- González, K. H. (2017). More Than Mimicry: The Parrot in Dutch Genre Painting. *National Gallery of Art: Themes and Ideas in Dutch Genre Paintings*. Washington:

National Gallery of Art. Recuperado de <https://www.nga.gov/research/in-depth/themes-ideas-dutch-genre-painting/more-than-mimicry-the-parrot-in-dutch-genre-painting.html>

Gorham, D. (1982). *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*. Bloomington: Indiana University Press.

Graves, R. (2010). *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. Londres: Faber and Faber.

Green, K. (2008). Introduction. En K. Green, C. J. Mews y J. Ponder (Eds.). *The Book of Peace by Christine de Pizan* (pp.1-32). Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Greenslade, W. M. (1994). *Degeneration, Culture, and the Novel, 1880-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.

Greer, G. (1971). *The Female Eunuch*. Nueva York: McGraw-Hill.

———(1979). *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. Londres: Secker & Warburg.

Grieve, A. I. (1973). Rossetti's Illustrations to Poe. *Apollo*, 97, pp. 142-145.

Griffiths, A. (1998). *The Print in Stuart Britain, 1603-1689*. Londres: British Museum.

Groneman, C. (1994). Nymphomania: The Historical Construction of Female Sexuality. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 19 (2), pp.337-367.

Guénon, R. (1995). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós.

———(2001). *The King of the Worlds*. Nueva York: Sophia Perennis.

Guiley, R. E. (2004). *The Encyclopedia of Angels*. Nueva York: Visionary Living.

Gutstein, N. (1999). Proverbs 31:10-31: The Woman of Valor as Allegory. *The Jewish Bible Quarterly*, 27 (1), pp.36-39.

Guzmán Guerra, A. (1999). (Ed.). *Eratóstenes. Mitología del firmamento (Catasterismos)*. Madrid: Alianza.

H

Hagstrom, A. A. (1998). The Symbol of the Mandorla in Christian Art: Recovery of a Feminism Archetype. *ARTS*, 10 (2), pp.25-29.

Halbertal, M. y Margalit, A. (2003). *Idolatría. Guerras por imágenes: las raíces de un conflicto milenario*. Barcelona: Gedisa.

Haley, B. (1978). *The Healthy Body and Victorian Culture*. Cambridge: Harvard University Press.

Hall, C. (1982). The Butcher, the Baker, the Candlestick-Maker: The Shop and the Family in the Industrial Revolution. En E. Whitelege et al (Eds.). *The Changing Experience of Women* (pp.2-16). Oxford: Martin Robertson.

- Hall, J. (1994). *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. Londres: John Murray.
- Halliday, S. (1999). *The Great Stink of London: Sir Joseph Bazalgette and the Cleansing of the Victorian Capital*. Strond: Sutton.
- Hamilton, A. C. (Ed.) (1990). *The Spenser Encyclopedia*. Londres y Toronto: University of Toronto Press.
- Hammerschlag, K. R. (2014). Excavating Evidence from Frederic Leighton's Paintings of the Female Nude. *Victorian Studies*, 56 (3), pp. 442-457.
- (2015). *Frederic Leighton: Death, Mortality, Resurrection*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Hammerton, A. J. (1992). *Cruelty and Companionship: Conflict in Nineteenth-Century Married Life*. Londres: Routledge.
- Hancher, M. (1995). Hunt's Awakening Conscience. *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 4, pp.27-49.
- Harding, M. Esther. (1935). *Woman's Misteries: Ancient and Modern*. Londres, Nueva York y Toronto: Longmans, Green & Co. Edición española de (1987). *Los misterios de la mujer*. Barcelona: Obelisco.
- Harrington, D. J. y Keenan, J. F. (2002). *Jesus and Virtue Ethics: Building Bridge Between New Testament Studies and Moral Theology*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
- Harrold, C. A. (2009). *An Ideal Woman: Literary, Parliamentary, and Sexual Representations of Model Femininity in Mid-Victorian England*. (Tesis doctoral). Waco, Texas: Baylor University. Recuperado de <https://baylor-ir.tdl.org/handle/2104/5413?show=full>
- Hart, C. y Stevenson, K. G. (1995). *Heaven and the Flesh: Imagery of Desire from the Renaissance to the Rococo*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- Haskins, S. (1993). *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*. Nueva York: Riverhead Book.
- Hawkins, T. R. (1996). The Wife of Noble Character in Proverbs 31:10-31. *Bibliotheca Sacra*, 153, pp. 12-23.
- Helland, J. (1993). Frances Macdonald: The Self as Fin-de-Siècle Woman. *Woman's Art Journal*, 14 (1), pp.15-22.
- (1996). *The Studios of Frances and Margaret Macdonald*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- Helmreich, A. (1996). Augustus Leopold Egg, Past and Present. En Warner, M. (Ed.). *The Victorians: British Painting 1837-1901* (pp.106.107). Nueva York: Harry N.Abrams.
- Helsing, E. K. et al. (1983). *The Woman Question: Defining Voices, 1837-1883*. Manchester: Manchester University Press.

- Hemenway, P. (2005). *Divine Proportion: Phi in Art, Nature, and Science*. Nueva York: Sterling.
- Henderson, G. E. (2003). *A Sound Theology: The Vital Position of Sound and Music to Hildegard of Bingen's Theology and Public Identity*. (Tesis doctoral). University of Nebraska. Recuperado de <https://digitalcommons.unl.edu/dissertations/AAI3117798/>
- Henderson, L. (2013). *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Cambridge: MIT Press.
- Hernández González, M. C. (2010). *La Muerte Fértil. Mitos, símbolos y arquetipos de una paradoja recuperada*. Córdoba: Bibliofilia Montillana.
- Hersey, G. L. (1979). Rossetti's Jenny: A Realist Altarpiece. *Yale Review*, 69 (1), pp. 17-32.
- Herstein, S. (1993). The Langham Place Circle and Feminist Periodicals of the 1860s. *Victorian Periodicals Review*, 26 (1), pp.24-27.
- Hipkins, A. J. (1883). "The Musical Instruments in Rossetti's Pictures. *Musical Review*, 2 (1), pp. 27-28 y pp. 75-76.
- Hirsch, P. (1998). *Barbara Leigh Smith Bodichon 1827-1891: Feminist, Artist, and Rebel*. Londres: Chatto & Windus.
- Hobson, A. (1989). *J. W. Waterhouse*. London: Phaidon.
- Hogan, A. y Bradstock, A. (1998). *Women of Faith in Victorian Culture: Reassessing the Angel in the House*. Basingstoke: Macmillan Press.
- Holberton, P. (2019). Classicism and Invention: Botticelli's Mythologies in Our Time and Their Time. En A. Debenedetti y C. Elam (Eds.). *Botticelli Past and Present* (pp.53-72). Londres: University College London y Victoria & Albert Museum.
- Holford-Strevens, L. (2006). Sirens in Antiquity and the Middle Ages. En L. P. Austern e I. Naroditskaya (Eds.). *Music of the Sirens* (pp.16-52). Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Honig, E. (1988). *Breaking the Angelic Image: Woman Power in Victorian Children's Fantasy*. Londres: Greenwood Press.
- Hoppinn, R. (2000). *La música medieval*. Madrid: Akal.
- Horstman, A. (1985). *Victorian Divorce*. Nueva York: St Martin's Press.
- Houghton, W. E. (1957). *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven: Yale University Press.
- Houlden, L. (2003). *Jesus in History, Thought and Culture: An Encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Houlden, L. y Minard, A. (2015). *Jesus in History, Scripture and Tradition: A World Encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

Houwen, L. A. J. R. (1997). Flattery and the Mermaid in Chaucer's Nun's Priest's Tale. En Houwen, L. A. J. R. (Ed.). *Animals and the Symbolic in Medieval Art and Literature* (pp.77-92). Groningen: Egbert Forsten.

Hovorka, A. J. (2012). Women/Chickens vs. Men/Cattle: Insights on Gender-Species Intersectionality. *Geoforum*, 43 (4), pp.875-884.

Howarth, T. (1977). *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*. Londres: Routledge.

Hudson, H. (2006). A Knight in Shining Armour, a Virgin: Uccello's Melbourne Saint George and the dragon and Oxford Annunciation. *ABV: The Annual Journal of The National Gallery of Victoria*, 46, pp.7-15 y 70-71.

Huesmann, L. (2013). *Dancing in the Shadows: Flying from Fear and Guilt into a Rainbow Sky*. Bloomington: Trafford.

Hunt, D. H. (1969). *My Grandfather, His Wives and Loves*. Nueva York: W.W.Norton & Co.

I

Idel, M. (2005). *Cábala. Nuevas perspectivas*. Madrid: Siruela.

Iriarte, A. (2002). *De amazonas a ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*. Madrid: Akal.

Irigaray, L. (1987). *Sexes et parentés*. París: Les Éditions de Minuit.

———(1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra.

Iversen, K. (1999). *Molly Brown: Unraveling the Myth*. Boulder, Colorado: Johnson Books.

J

Jalland, P. (1996). *Death in Victorian Family*. Oxford: Oxford University Press.

Jardine, L. (1985). O Decus Italiae Virgo, or The Myth of the Learned Lady in the Renaissance. *The Historical Journal*, 28 (4), pp.799-819.

Jaworski, K. (2014). *The Gender of Suicide: Knowledge Production, Theory and Suicidology*. Surrey: Ashgate.

Jayne, K. (1989). The Cultural Roots of Edvard Munch's Images of Women. *Woman's Art Journal*, 10 (1), pp. 28-34.

Johnson, K. J. (2009). *Love, Lust and Literature in the Late Sixteenth Century*. (Tesis doctoral). Georgia: Georgia Southern University. Recuperado de <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/etd/165/>

- Jones, C. E. (2011). The Macdonald Sisters: How They Visually Created Equality Between Men and Woman. *Inquires Journal/Student Pulse*, 3 (9). Recuperado de www.inquiresjournal.com
- Jongh, E. (1968/1969). Erotica in Vogelperspectief: De dubbelzinnigheid van eens reefs 17 de eeuwse genrevoorstelligne. *Simiolus*, 3 (1), pp.21-58.
- (2000). *Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*. Leiden: Primavera Press.
- Jordan, S. A. (1998). *The World is Oppressed by Masculinity: Masculine Containment of Women and Transgressions in the Works of Wilkie Collins*. (Tesis doctoral). University of Leicester. Recuperado de <https://lra.le.ac.uk/bitstream/2381/31025/1/U113247.pdf>
- Jullian, P. (1971). *Dreamers of Decadence: Symbolist Painters of the 1890s*. Londres: Praeger.
- Jung, C. G. (2012). *Símbolos de transformación. Análisis del preludio a una esquizofrenia*. Vol.5. Madrid: Trotta.

K

- Kahn, J. S. (2009). *An Introduction to Masculinities*. Oxford; Wiley-Blackwell.
- Kaplan, S. J. (1985). Varieties of Feminist Criticism. En G. Greene y C. Kahn (Eds.). *Making a Difference: Feminist Literary Criticism* (pp.37-58). Londres y Nueva York: Methuen & Co.
- Kaye, R. A. (1999). Determinated Raptures: St Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence. *Victorian Literature and Culture*, 27 (1), pp.269-303.
- Kavanagh, A. (1987). Frank Dicksee and Chivalry. *The Antique Collector*, s/n, pp.25-32.
- Kear, J. A. (1999). *Victorian Classicism in Context: Sir E. J. Poynter (1836-1919) and the Classical Heritage*. (Tesis doctoral). University of Bristol. Recuperado de [https://research-information.bristol.ac.uk/en/theses/victorian-classicism-in-context-sir-ej-poynter-18361919-and-the-classical-heritage\(f071bcc3-71dd-4631-aebb-4ddbc3ecd60e\).html](https://research-information.bristol.ac.uk/en/theses/victorian-classicism-in-context-sir-ej-poynter-18361919-and-the-classical-heritage(f071bcc3-71dd-4631-aebb-4ddbc3ecd60e).html)
- Kenner, H. (1971). *The Pound Era*. Berkeley: University of California Press.
- Kent, S. K. (1999). *Gender and Power in Britain (1640-1990)*. Londres: Routledge.
- Kern, S. (1996). *Eyes of Love. The Gaze in English and French Paintings and Novels 1840-1900*. Londres: Reaktion Books.
- Kestner, J. (1984). Edward Burne-Jones and Nineteenth-Century Fear of Women. *Biography*, 7 (2), pp. 95-122.
- (1990). The Male Gaze in the Art of Frank Dicksee. *Annals of Scholarship*, 7 (2), pp.181-202.

- (1991). Before Ulysses: Victorian Iconography of the Odysseus Myth. *James Joyce Quarterly*, 28 (3), pp. 565-594.
- (1995). *Masculinity in Victorian Painting*. Aldershot: Scholar Press.
- (2013). The Return of St George 1850-1915. En D. N. Mancoff (Ed.). *King Arthur's Modern Return* (pp.83-98). Londres y Nueva York: Routledge, Taylor & Francis.
- Kikuchi, Y. y Watanabe, T. (2002). The British Discovery of Japanese Art. En G. Daniels y C. Tsuzuki (Eds.). *The History of Anglo-Japanese Relations 1600-2000: Social and Cultural Perspectives* (pp.146-170). Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Kilinski, K. (2013). *Greek Myth and Western Art: The Presence of the Past*. Cambridge: Cambridge University Press.
- King, E. (1978). *Scottish Women's Suffrage Movement*. Glasgow: People's Palace Museum.
- (1992). The Scottish Women's Suffrage Movement. En E. Breitenbach y E. Gordon (Eds.). *Our of Bounds: Women in Scottish Society 1800-1945* (pp.121-150). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kimmel, M. (1987). The contemporary crisis of masculinity in historical perspective. En H. Brod (Ed.). *The Making of Masculinities: The New Men's Studies* (pp.121-153). Boston: Allen and Unwin.
- (2000). A War Against Boys? *Tikkun Magazine*, 15 (6), pp.57-60.
- Kleinhenz, C. (2004). (Ed.). *Medieval Italy: An Encyclopedia*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Knauer, E. (2006). The Queen Mother of the West: A Study of the Influence of Western Prototypes on the Iconography of the Taoist Deity. En V. Mair (Ed.). *Contact and Exchange in the Ancient World* (pp.62-115). Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kühl, S. (2016). The Angel of the House and Fallen Women: Assigning Women Their Places in Victorian Society. *Vides*, 4 (1), pp.171-178.

L

- Lacey, C. A. (1987). *Barbara Leigh Smith Bodichon and the Langham Group*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Lagarde y de los Ríos, M. (1998). Aculturación feminista. En E. Largo (Ed.). *Género en el Estado. Estado del Género* (pp.135-149). Santiago: Isis Internacional.
- (2000). *Claves feministas para liderazgos entrañables*. Managua: Puntos de Encuentro.

- (2006). Aculturación feminista. *Diálogos. Educación y formación de personas adultas*, 1(45), pp.51-60.
- (2012). *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. México: Instituto de las Mujeres del Distrito Federal.
- Lago, M. (1982). *Burne-Jones Talking: His Conversations 1895-1898 Preserved by His Studio Assistant Thomas Rooke*. Londres: John Murray.
- Lambourne, L. (1999). *Victorian Painting*. Londres: Phaidon.
- Landow, G. P. (1977). The Rainbow: A Problematic Image. En U. C. Knoepfelmacher y G. B. Tennyson (Eds.). *Nature and the Victorian Imagination* (pp.341-369). Berkeley y Londres: University of California Press.
- (1979). *William Holman Hunt and Typological Symbolism*. New Haven y Londres: Yale University Press. Recuperado de <http://www.victorianweb.org/painting/whh/replete/contents.html>
- Lanzi, F. y Lanzi, G. (2004). *Saints and their Symbols: Recognizing Saints in Art and in Popular Images*. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press.
- Lao, M. (1998). *Sirens: Symbols of Seduction*. Rochester: Park Street Press.
- Larson, B. (1995). Microbes and Maladies: Bacteriology and Health at the Fin de Siècle. En P. Théberge y J. Clair (Eds.). *Lost Paradise: Symbolist Europe* (pp.385-393). Montreal: Montreal Museum of Fine Arts.
- Lathe, C. (1983). Edvard Munch's Dramatic Images, 1892-1909. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 46, pp. 191-206.
- Laurent, B. (2006). Hidden Iconography in Found y Dante Gabriel Rossetti. *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 15, pp. 15-26.
- Lavender, C. J. (1998). Notes on the Cult of Domesticity and True Womanhood. *Women in the city*. The College of Staten Island/CUNY. Recuperado de <https://csivc.csi.cuny.edu/history/files/lavender/386/truewoman.pdf>
- Le Conte, J. (1898). *Evolution: Its Nature, Its Evidences, and Its Relation to Religious Thought*. Londres: Chapman and Hall.
- Leclercq- Marx, J. (1997). *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age: du mythe païen au symbole chrétien*. Bruselas: Académie Royale de Belgique.
- Lee, V. [Violet Paget] (1937). *Vernon Lee's Letters*. Londres: edición privada.
- Leighton, A. (1992). Because Men Made the Laws: The Fallen Woman and the Woman Poet. En Armstrong, I. (Ed.). *New Feminist Discourses: Critical Essays on Theories and Texts* (pp.324-358). Londres: Routledge.
- Leneman, L. (1995). *A Guid Vause: The Women's Suffrage Movement in Scotland*. Edinburgh: Mercat Press.

- Orr, L. (2013). Protest and Politics. En E. Breitenbach, L. Fleming, S. K. Kehoe y L. Orr (Eds.). *Scottish Women: A Documentary History, 1780-1914* (pp.244-284). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Leppert, R. (1993). *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley, Londres y Los Ángeles: University of California Press.
- Levine-Clark, M. (2004). *Beyond the Reproductive Body: The Politics of Women's Health and Work in Early Victorian England*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Libis, J. (2001). *El mito del andrógino*. Madrid: Siruela.
- Lightbown, R. (1978). *Sandro Botticelli: Life and Work*. Londres y Berkeley: University of California Press.
- Lind, C. (1996). They Heard Her Singing Her Last Song: The Pre-Raphaelites and the Lady of Shalott. *Konsthistorik tidskrift/Journal of Art History*, 65 (3), pp.181-195.
- Lines, R. (2004). Swedenborgian Ideas in the Poetry of Elizabeth Barrett Browning and Robert Browning. En McNelly, S. (Ed.). *In Search of the Absolute: Essays on Swedenborg and Literature* (pp.23-44). Londres: The Swedenborg Society.
- (2005). Eros and the Unknown Victorian: Coventry Patmore and Swedenborg. En McNelly, S. (Ed.). *Between Method and Madness: Essays on Swedenborg and Literature* (pp.65-79). Londres: The Swedenborg Society.
- Lippard, L. (1973). *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays in Art*. Nueva York: The New Press.
- (1976). Projecting a Feminist Criticism. *Art Journal*, 35 (4), pp.337-339.
- Lipton, E. (1986). *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life*. Berkeley: University of California Press.
- Littleton, C. S. (2005). *Gods, Goddesses, and Mythology*. Vol.4. Nueva York y Londres: Marshall Cavendish.
- Littlewood, B. y Mahood, L. (1991). Prostitutes, Magdalenes and Wayward Girls: Dangerous Sexualities of Working Class Women in Victorian Scotland. *Gender & History*, 3 (2), pp.160-175.
- Lombardi, L. (2007). *From Realism to Art Nouveau*. Nueva York y Londres: Sterling.
- López, V. C. (1988). Camila: génesis y tradición de un personaje virgiliano. *Estudios clásicos*, 30 (94), pp.43-64.
- López Lloret, J. (2001). Memento Homo. En D. Romero de Solís et al. (Eds.). *Símbolos estéticos* (pp. 163-180). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- López-Pélaez Casellas, M. P. (2007). Extrañas interpretaciones de las sirenas en la iconografía renacentista y barroca. Un estudio desde la emblemática. *De Arte*, 6, pp. 139-150.

- López Rodríguez, I. (2009a). La animalización del retrato femenino en el Libro de Buen Amor. *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 13, pp. 53-84.
- (2009b). Of Women, Bitches, Chickens and Vixens: Animal Metaphors for Women in English and Spanish. Cultura, lenguaje y representación. *Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, 1 (7), pp.77-100.
- López Rubio, P. (2006). *Teatro de la Tierra Universal: Ortelio y el primer atlas europeo*. Madrid: Fundación Museo Cerralbo.
- Lorau, N. (1998). *Mothers in Mourning With the Essay 'Of Amnesty and Its Opposite'*. Londres: Cornell University Press.
- Lorrain, J. (1897). *L'ombre ardente*. París: Eugène Fasquelle Editeur.
- Lorrain, J. y Moreau, G. (1998). *Correspondance et poèmes*. París: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Luckin, B. (1986). *Pollution and Control: A Social History of the Thames in the 19th Century*. Bristol y Boston: Adam Hilger.

M

- MacCarthy, F. (2012). *The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Macdonald, F. (1896). Ill Omen. The Yellow Book, 10, pp.173-176. En D. Denisoff y L. J. Kooistra (Eds.). *The Yellow Nineties Online*. Toronto: Ryerson University. Recuperado de www.1890s.ca
- Macdonald, S. (2004). *The History and Philosophy of Art Education*. Cambridge: Lutterworth Press.
- Macleod, D. S. (1982). Rossetti's Two Ligeias: Their Relationship to Visual Art, Music and Poetry. *Victorian Poetry*, 20 (3/4), pp. 92-93.
- McGann, J. (Ed.). (2003). *Dante Gabriel Rossetti: Collected Poetry and Prose*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Maddison, A. F. (2013). *Conjugal Love and the Afterlife: New Readings of Selected Works by Dante Gabriel Rossetti in the Context of Swedenborgian Spiritualism*. (Tesis doctoral). Lancashire: Edge Hill University. Recuperado de https://repository.edgehill.ac.uk/6178/1/Maddison_Anna_-_Thesis_-_Input_-_Final_-_2013_11.pdf
- Madrid, M. (1999). *La misoginia en Grecia*. Madrid: Cátedra.
- Maiorana, M. T. (2005). *Estudios, reflexiones, miradas de una comparatista*. Buenos Aires: Biblos.
- Malaguzzi, S. (2003). *Botticelli: The Artist and His Works*. Florencia: Giunti.

- Mangham, A. y Depledge, G. (2011). (Ed.). *The Female Body in Medicine and Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Marchbanks, P. (2006). Jane Air: The Heroine as Caged Bird in Charlotte Brontë's *Jane Eyre* and Alfred Hitchcock's *Rebecca*. *Revue LISA/LISA e-journal*, 4 (4), pp. 118-130. Recuperado de <https://journals.openedition.org/lisa/1922>
- Marillier, H. C. (1899). *Dante Gabriel Rossetti: An Illustrated Memorial of His Art and Life*. Londres: George Bell & Sons.
- Marks, L. H. (2015). A Strangely Mingled Monster: Gender and Spatial Transgression in the Hardcore Metropolis of Paul Thomas's *Jekyll and Hyde*. En Kohlke, M. L. y Guteblen, C. (Eds.). *Neo-Victorian Cities: Reassessing Urban Politics and Poetics* (pp.249-282). Leiden y Boston: Brill.
- Marmor, L. A. (2013). *Re-Presenting Rossetti: The Art of Frank Cadogan Cowper*. (Tesis doctoral). University of Wisconsin-Milwaukee. Recuperado de <https://pdfs.semanticscholar.org/380b/92b2cbe87bd2186c94dd141b73acd24ccc3b.pdf>
- Marsh, J. (1986). *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938*. Londres: Pandora.
- Martin, J. F. (1997). Two Scenes from Burne-Jones's St George Series Rediscovered. *The Burlington Magazine*, 139 (1130) pp.330-334.
- Martín González, J. J. (1989). Iconografía e iconologías como métodos de la Historia del Arte. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2(3), pp.11-26.
- Martínez Maganto, J. (1990). Faros y luces en la navegación antigua. *CuPAUAM*, 17, pp.67-89.
- Mathews, P. (1999). *Passionate Discontent: Creativity, Gender and French Symbolist Art*. Chicago y Londres: Chicago University Press.
- Mathieu, P. L. (1986). *Le Musée Gustave Moreau*. París: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Matt, D. C. (1997). *La Cábala esencial*. Barcelona: RobinBook.
- Maynard, J. (1993). Like a Virgin: Coventry Patmore's Still Unknown Eros. En L. Davis (Ed.). *Virginal Sexuality and Textuality in Victorian Literature* (pp.129-140). Nueva York: State University of New York Press.
- (1996). The Unknown Patmore. *Victorian Poetry*, 34 (4), pp.443-455.
- Mazzocca, F. (Ed.). *Gaetano Previati, 1852-1920*. Milán: Electa.
- McCloud, D. S. (1996). Pre-Raphaelite Women Collectors and the Female Gaze. *The Journal of the Pre-Raphaelite Studies*, 5, pp.42-52.
- McCreesh, T. p. (1985). Wisdom as Wife: Proverbs 31:10-31. *Revue Biblique*, 92, pp. 25-46.
- McGuire, K. (2012). *Dying to be English: Suicide Narratives and National Identity 1721-1814*. Londres: Pickering & Chatto.

- McGrath, E. (1992). The Black Andromeda. *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, 55, pp. 1-18.
- Meessen, V. (2016). *Post-mortems: Representations of Female Suicide by Drowning in Victorian Culture*. (Tesis doctoral). Nijmegen: Radboud Universiteit. Recuperado de https://theses.uhn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/3754/Meessen%2C_V.P.H._I.pdf?sequence=1
- Meisel, M. (1977). Half Sick of Shadows: The Aesthetic Dialogue in Pre-Raphaelite Painting. En V. C. Knoepfelmacher y G. B. Tennyson (Eds.). *Nature and the Victorian Imagination* (pp.309-340). Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California.
- Melchor-Bonnet, S. (2001). *The Mirror: A History*. Nueva York: Routledge.
- Melnyk, J. (Ed.). (1998). *Women's Theology in Nineteenth-Century Britain: Transfiguring the Faith of Their Fathers*. Londres y Nueva York: Garland.
- Meshberger, F. L. (1990). An Interpretation of Michelangelo's Creation of Adam Based on Neuroanatomy. *Journal of American Medical Association*, 264, pp.1837-1841.
- Messner, M. A. (1988). The Limits of 'The Male Sex Role': An Analysis of the Men's Liberation and Men's Rights Movement's Discourse. *Gender and Society*, 12 (3), pp. 255-276.
- Miguel-Pueyo, C. (2009). *El color del Romanticismo*. Nueva York: Peter Lang.
- Millais, J. G. (1899). *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*. Londres: Methuen & Co.
- Millar, D. L. (1974). *The New Polytheism: Rebirth of the Gods and Goddesses*. Nueva York: Harper & Row.
- Milne, L. (2006). Mermaids and Dreams in Visual Culture. *Cosmos*, 2, pp. 65-104.
- Mitchell, R. N. (2016). 15 August 1862: The Rise and Fall of the Cage Crinoline. En Felluga, D. F. (Ed.). *BRANCH: Britain, Representation, and Nineteenth-Century History*. Recuperado de http://www.branchcollective.org/?ps_articles=rebecca-n-mitchell-15-august-1862-the-rise-and-fall-of-the-cage-crinoline
- Monteira Arias, I. (2013). El islam como paganismo en la escultura románica. En J. Martínez Gázquez y J. V. Tolan (Eds.). *Ritus Infidelium. Miradas interdisciplinarias sobre las prácticas religiosas en la Edad Media* (pp.115-132). Madrid: CASA de Velázquez.
- Montiel, L. (2014). *Alquimia del dolor. Estudios sobre medicina y literatura*. Tarragona: URV.
- Morales Folguera, J. M. (2013). La iconografía de los cuatro continentes. Creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica. En A. Martínez Pereira, V. Infantes e I. Osuna (Eds.). *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación* (pp.399-410). Madrid: Turpin Editores.

- Moran, M. (2004). The Art of Looking Dangerously: Victorian Images of Martyrdom. *Victorian Literature and Culture*, 32 (2), pp.475-493.
- Morbio, C. (1839). *Manuscripts relatifs a l'histoire et a la literature de France decouverts en Italie*. Milán: Imprimerie Pirola.
- (1840). *Storie dei Municipij Italiani illustrate con documenti inédisti*. Milán: Dalla Tipografia Manini.
- (1873). *Francia ed Italia, ossia, I manoscritti francesi delle nostre biblioteche*. Milán: Tipografia del R. Stabilimento Ricordi.
- Moreno Pulido, E. (2007). Iconografía e iconologías desde el Renacimiento hasta nuestros días. Su aplicación en la arqueología. *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, 9, pp. 179-21.
- Moreno, L. (1995). *Escocia, nación y razón. Dos milenios de política y sociedad*. Madrid: CSIC.
- Morgan, T. E. (1993). Reimagining Masculinity in Victorian Criticism: Swinburne and Pater. *Victorian Studies*, 36 (3), pp.315-332.
- Moreau, M. (2013). Mourning, Transcendence, and Silence. En C. Velendin (Ed.). *Strategic Ambiguity: The Obscure, Nebulous, and Vague in Symbolist Prints* (pp.13-20). Philadelphia: La Salle University Art Museum.
- Morris, L.(2005). *El Evangelio según Juan*. Vol.I. Barcelona: Editorial CLIE.
- Mullins, E. (1985). *The Painted Witch: Female Body, Male Art*. Londres: Secker & Warburg.
- Munn, G. (2011). Not Lost But Gone Before: The Story of the Rossetti Watch. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850-The Present*, 35, pp.34-45.
- Murray, C. J. (2004). *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*. Londres y Nueva York: Fitzroy Dearborn, Taylor & Francis.
- Murray, J. H. (1982). *Strong-Minded Women and Other Lost Voices From Nineteenth-Century England*. Nueva York: Pantheon Books.

N

- Nalbantian, S. (1977). *The Symbol of the Soul from Hölderlin to Yeats*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Naylor, J. (2005). *Caído del cielo. Guía para observar el firmamento de día y de noche*. Madrid: Akal.
- Nead, L. (1982). Woman as Temptress: The Siren and the Mermaid in Victorian Painting. *Leeds Art Calendar*, 91, pp. 5-20.
- (1983). Representation, Sexuality and the Female Nude. *Art History*, 6 (2), pp. 227-236.

- (1984). The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting. *Oxford Art Journal*, 7 (1), pp.26-37.
- (1988). *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford: Basil Blackwell.
- (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Londres y Nueva York: Routledge.
- (1999). Class and Sexuality in Victorian Art. En G. Perry, (Ed.). *Gender and Art* (pp.154-174). New Haven y Londres: Yale University Press.
- (2000). *Victorian Babylon: People, Streets, and Images in Nineteenth-Century London*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Newall, C. (1995). *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Newman, B. (2003). *God and the Goddesses: Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Newman, E. (2009). *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Trotta.
- Newman, W. R. (1991). *The Summa Perfections of Pseudo-Geber*. Leiden: Brill.
- Nichols, F. D. (2013). *The Language of the Landscape: Landscape in the Work of John Everett Millais and Its Influence on Later Pre-Raphaelite Artists and Victorian Social Realism*. (Tesis doctoral). Tuscaloosa: University of Alabama. Recuperado de http://acumen.lib.ua.edu/content/u0015/00000001/0001241/u0015_00000001_0001241.pdf
- Nicholson, L. (1997). (Ed.). *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Nickel, H. (1999). The Naked and the Best: Tests, Temptations, and Triumphal Rescues. *Arthuriana*, 9 (3), pp. 81-96.
- Nochlin, L. (1971). Why There Have Not Been Great Women Artists? *Art News*, 69, pp.22-39.
- (1978). Lost and Found: Once More the Fallen Woman. *The Art Bulletin*, 60 (1), pp. 139-153.
- Nochlin, L. y Sutherland, A. (1976). *Women Artists, 1550-1950*. Los Ángeles: Los Angeles Country Museum of Art.
- Nolta, D. D. (1997). Veronica Veronese: Dante Gabriel Rossetti and The Personification of Pictorial Symbolism. *Source: Notes of History of Art*, 17 (1), pp.18-24.
- Nomanul Haq, S. (1994). *Names, Natures and Things: The Alchemist Jabir ibn Hayyam and His Kitab al-Ahjar*. Boston: Kluwer.
- Nord, D. E. (1995). *Walking the Victorian Streets: Women, Representation, and the City*. Londres: Cornell University Press.

———(2013). On Augustus Egg's Triptych, May 1858. En Felluga, D. F. (Ed.). *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History. Extensión of Romanticism and Victorianism on the Net*. Recuperado de http://www.branchcollective.org/?ps_articles=deborah-epstein-nord-on-augustus-eggs-triptych-may-1858

Norwich, J. J. (2011). *A History of England in 100 Places: From Stonehenge to the Gherkin*. Londres: John Murray.

Nunn, P. G. (2011). Alienation, Adoption or Adaptation? Aestheticist Paintings by Women. *Cahiers victoriens et édouardiens*, 74, pp.141-154. Recuperado de <https://journals.openedition.org/cve/1364>



O'Connell, J. G. (2005). Of Music, Magdalenes, and Metanoia in The Awakening Conscience. *Journal of Musicological Research*, 24, pp.116-136.

Ockman, C. (1995). *Ingres Eroticised Bodies: Rethinking the Serpentine Line*. New Haven: Yale University Press.

Ogden, D. (2008). *Perseus*. Londres: Routledge.

O'Mahoney, E. (2005). *Representations of Gender in Seventeenth-Century Netherlandish Alchemical Genre Painting*. (Tesis doctoral). The University of York. Recuperado de <http://etheses.whiterose.ac.uk/10994/>

Oppenheim, J. (1985). *The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England, 1850-1914*. Cambridge: Cambridge University Press.

Orchard, A. (2003) *Pride and Prodiges: Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscript*. Toronto y Londres: University of Toronto Press.

Ordax, S. A. (2006/2007). Iconografía de las Virtudes a fines de la Edad Media: la fachada de San Pablo de Valladolid. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 72/y3, pp.9-34.

Ormond, L. y Ormond, R. (1975). *Lord Leighton*. New Haven: Yale University Press.

Osborne, R. (1996). Desiring Women on Athenian Pottery. En N. B. Kampen (Ed.). *Sexuality in Ancient Art* (pp.65-80). Cambridge: Cambridge University Press.

Osborne, V. J. (2009). *A British Symbolist in Pre-Raphaelite Circles: Edward Robert Hughes RWS*. (Tesis doctoral). Birmingham: University of Birmingham. Recuperado de https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/1465/1/Osborne10MPhil_Arb.pdf

Oswald, D. M. (2010). *Monster, Gender and Sexuality in Medieval English Literature*. Nueva York: Brewer.

Owen, A. (1989). *The Darkened Room: Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England*. Londres y Chicago: University of Chicago Press.

P

- Palmer, B. (2015). Reading Langham Place Periodicals at Number 19. En M. Bradley y J. John (Eds.). *Reading and the Victorians* (pp.47-63). Londres y Nueva York: Routledge.
- Pancorbo, L. (2011). *Los dioses increíbles*. Madrid: Siglo XXI.
- Panofsky, E. (1932). Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. *Logos*, 21(2), pp.103-119.
- (1972). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza.
- (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Paracelso (1992). *Obras Completas*. Sevilla: CSIC.
- Parker, R. y Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris.
- Parris, L. (1984). (Ed.). *The Pre-Raphaelites*. Londres: Tate Gallery.
- Patterson, A. M. (1991). *Fables of Power: Aesopian Writing and Political History*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Pedraza, P. (1991). *La bella, enigma y pesadilla: (esfinge, medusa, pantera)*. Barcelona: Tusquets.
- Pena, M. J. (2007). Sirenas de ayer, sirenas de siempre. A propósito de un racconto del príncipe Giuseppe Tomasi di Lampedusa. *Faventia*, 29 (1), pp. 119-141.
- Perkin, J. (1989). *Women and Marriage in Nineteenth-Century England*. Londres: Routledge.
- Perzyńska, M. (2013). Images of Confinement: The Isolated Woman in Tennyson and the Pre- Raphaelites. En P. Schreiber, J. Malicka y J. Lipski (Eds.). *The Central and the Peripheral: Studies in Literature and Culture* (pp.63-70). Londres: Cambridge Scholars Publishing.
- Petrie, C. (2000). Victorian Women Expected to Be Idle and Ignorant. En C. Swisher (Ed.). *Victorian England* (pp.178-187). San Diego: Greenhaven Press.
- Phegley, J. (2012). *Courtship and Marriage in Victorian England*. Oxford: Praeger.
- Pick, D. (1993). *Faces of Degeneration: An European Disorder, c.1848-1918*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pinton, D. (2009). *Bernini, scultore e architetto. I percusore dell' arte*. Roma: ATS Italia Editrice.

- Pisani, R. (2000). *Maria nell' arte. Iconografia e iconologia mariana in venti secoli di Cristianesimo*. Roma: Gangemi Editore.
- Piva, L. (2012). *Il deserto fiorisce. Giorno dopo giorno con Gesù verso Gerusalemme*. Milán: Ancora.
- Plazaola, J. (2015). *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Pleck, J. H. (1976). The Male Sex Role: Definitions, Problems, and Sources of Change. *Journal of Social Issues*, 32 (3), pp. 155-164.
- (1984). The Theory of Male Sex Role Identity: Its Rise and Fall, 1936 to the Present. En M. Lewin (Ed.). *In the Shadow of the Past: Psychology Portraits the Sexes* (pp. 205-225). Nueva York: Columbia University Press.
- (1995). The Gender Role Strain Paradigm: An Update. En R. F. Levant y W. S. Pollack (Eds.). *A New Psychology of Men* (pp.11-32). Nueva York: Basic Books.
- Pöe, S. (1999). Roddam Spencer Stanhope's Thoughts of the Past. En M. Hewitt (Ed.). *Representing Victorian Lives* (pp.75-88). Leeds: Leeds Centre for Victorian Studies.
- (2003). Robins of Modern Times: A Modern Girl in a Pre-Raphaelite Landscape. *The British Art Journal*, 4 (2), pp.45-48.
- Pointon, M. (1990). *Naked Authority: The Body in Western Painting 1830-1908*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pollard, J. R. (1952). Muses and Sirens. *The Classical Review*, 2 (2), pp. 60-63.
- Polhemus, R. M. (1994). John Millais's Children: Faith, Erotics, and The Woodman's Daughter. *Victorian Studies*, 37 (3), pp.433-450.
- Pollock, G. (1979). Feminism, Femininity and the Hayward Annual Exhibition. *Feminist Review*, 2, pp.33-55.
- (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Historians of Art*. Londres y Nueva York: Routledge.
- (1996). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Pop, A. (2011). Sympathetic Spectators: Henry Fuseli's Nightmare and Emma Hamilton's Attitudes. *Art History*, 34 (5), pp.934-957.
- Posada Kubissa, L. (2006). Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray. *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, 39, pp. 181-201.
- Postle, M. (1995/1996). The Foundation of The Slade School of Fine Art: Fifty-Nine Letters in the Record Office of University College London. *The Volume of the Walpole Society*, 58, pp.127-230.

- (2009). Pygmalion, Painted Flesh and the Female Body. En C. Saunders, U. Maude and J. Macnaughton (Eds.). *The Body and the Arts* (pp. 165-185). Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.
- Powell, K. (1993). Object, symbol and metaphor: Rossetti's musical imagery. *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 2, pp. 16-29.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.
- Preston, D. (2003). *Wilful Murder: The Sinking of the Lusitania*. Londres: Black Swan.
- Prettejohn, E. (2012). *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*. Londres y Nueva York: Tauris.
- Prideaux, S. (2005). *Edvard Munch: Behind the Scream*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Privitera, G. A. (2005). *Li ritorno del guerriero. Lettura dell' Odissea*. Turín: Einaudi.

Q

- Quiñones Costa, A. M. (2001). El papel de la mujer en la sociedad medieval a través del arte. En R. Camacho y A. Miró (Eds.). *Iconografía y creación artística: estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder* (pp.25-74). Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

R

- Raby, P. (1988). *Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ráez Padilla, J. (2015). *Manual de Simbología*. Oviedo: Septem Ediciones.
- Rand, W. W. (2006). *Diccionario de la Santa Biblia*. Nashville: Grupo Nelson.
- Randall, R. H. (1953). A Gothic Bird Cage. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 11 (10), pp. 286-292.
- Randolph, A. S. B. (2002). *Engaging Symbols: Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Raybin, D. (1996). The Death of a Silent Woman: Voice and Power in Chaucer's Manciple's Tale. *The Journal of English and Germanic Philology*, 95 (1), pp.19-37.
- Rearick, W. R. (1988). *The Art of Paolo Veronese, 1528-1588*. Cambridge: Cambridge University Press and National Gallery of Art of Washington.
- Reid-Bowen, P. (2007). *Goddess as Nature: Towards a Philosophical Theology*. Hampshire: Ashgate.
- Reis, P. T. (1992). Victorian Centerfold: Another Look at Millais's Cherry Ripe. *Victorian Studies*, 35 (2), pp.201-205.

- Ren, A. (2015). Angels in the House: Female Images in Victorian Children's Fantasy. *Canadian Social Science*, 11 (3), pp.266-272.
- Restrepo, A. (2016). La genealogía como método de investigación feminista. En N. Blázquez Graf y M. P. Castañeda Salgado (Coords.). *Lecturas críticas en investigación feminista* (pp.23-42). México: UNAM.
- Retford, K. (2006). *The Art of Domestic Life: Family Portraiture in Eighteenth-Century England*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Rhodes, K. (2008). *Ophelia and Victorian Visual Culture: Representing Body Politics in the Nineteenth Century*. Londres: Ashgate.
- Ribner, J. P. (2000). The Tames and Sin in the Age of the Great Stink: Some Artistic and Literary Responses to a Victorian Environmental Crisis. *The British Art Journal*, 1 (2), pp.38-46.
- Rich, A. (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra.
- Riches, S. (2000). *St George: Hero, Martyr and Myth*. Stroud: Sutton.
- (2003). Hyr wombe insaciate: the iconography of the feminised monster. En C. Meek y C. Lawless (Eds.). *Pawns or Players: Studies on Medieval and Early Modern Women* (pp.177-196). Dublín: Four Court Press.
- Richmond, V. B. (2014). *Chivalric Stories as Children's Literature: Edwardian Retellings in Words and Pictures*. Jefferson. North Carolina: McFarland & Co.
- Riding, C. (2006). *John Everett Millais*. Londres: Tate Gallery.
- Rivera M. M. (1994). *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria.
- Roberts, H. E. (1977). The Exquisite Slave: The Role of Clothes in Making the Victorian Woman. *Signs*, 2 (3), pp.554-569.
- (1998). *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*. Chicago: Fitzroy Dearborn.
- Robinson, L. (2007). *William Etty: The Life and Art*. Londres: McFarland & Co.
- Roden, F. S. (1998). The Kiss of the Soul: The Mystical Theology of Christina Rossetti's Devotional Prose. En J. Melnyk (Ed.). *Women's Theology in Nineteenth-Century Britain: Transfiguring the Faith of Their Fathers*, (pp.37-58). Londres y Nueva York: Garland.
- Rodríguez Adrados, F. (2001). La composición de los poemas hesiódicos. *Emérita. Revista de Lingüística y Filología Clásica*, 69 (2), pp. 197-223.
- Rodríguez López, A. (2017). San Jorge y la dragona entre la Edad Media y la Reforma. *Arenal*, 24 (1), pp. 257-262.
- Rodríguez López, M. I. (1993). *Poseidón y el Thiasos marino en el arte mediterráneo: desde sus orígenes hasta el siglo XVI*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/2380/1/T18599.pdf>

- (1998). Las sirenas. Génesis y evolución de su iconografía medieval. *Revista de Arqueología*, 211, pp. 42-51.
- (1999). *Mar y mitología en las culturas mediterráneas*. Madrid: Aldebarán.
- (2003). La imagen de la Justicia en las artes plásticas (Desde la Antigüedad hasta las postrimerías del Medioevo). *Saberes. Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*, 1, pp.1-26.
- (2004). Iris, la mensajera de los dioses. (Estudio iconográfico de sus representaciones en el arte griego). *Anales de Historia del Arte*, 14, pp. 7-31.
- (2007). La música de las sirenas. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 16 (32), pp. 333-356.
- Rodríguez Magda, R. M. (1997). *Mujeres en la historia del pensamiento*. Barcelona: Anthropos.
- (2004). *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona: Anthropos.
- Rodríguez Peinado, L. (2009). Las Sirenas. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1 (1), pp. 51-63
- (2010). Los santos caballeros. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2 (3), pp. 53-62.
- (2012). La psicostasis. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (7), pp.11-20.
- Rodríguez Torné, I. (2011). *El Libro de Proverbios: tres textos, tres lecturas. El trasfondo sociocultural de los escritores, traductores, lectores y comunidades receptoras de TM, LXX y Vulg.: el caso de Proverbios*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/12664/1/T32585.pdf>
- Rosenfeld, J. y Smith, A. *Millais*. Londres: Tate Gallery.
- Rosin, H. (2010). The End of Men. *The Atlantic Monthly*, 306 (1), pp.56-72.
- Rossetti, D.G. (1869). *The Doom of the Sirens: A Lyrical Tragedy*. Durham: Duke University Library.
- (1881). *Ballads and Sonnets*. Londres: Ellis and White.
- Rossetti, W. M. (1886). *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*. Londres: Ellis and Scrutton.
- (1906). *Some Reminiscences*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Rovang, P. R. (2015). *Malory's Anatomy of Chivalry: Characterization in the Morte Darthur*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Ruskin, J. (1869). *The Queen of the Air: Being a Study of the Greek Myths of Cloud and Storm*. Londres: Smith, Elder & Co.
- Russell Barrington, E. I. (1905). *George Frederick Watts: Reminiscences*. Nueva York: MacMillan.
- Rutherford, A. (2007). A Dramatic Reading of Augustus Leopold Egg's Untitled Triptych. *Tate Papers*, 7. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/research/>

[publications/tate-papers/07/a-dramatic-reading-of-augustus-leopold-egg-untitled-triptych](#)

S

Sala Villaverde, A. (2015). Carta de Othea: una apuesta educativa sugerente en la cultura bajomedieval. *Cauriensi*, 10, pp.547-562.

Salot, A. G. (2015). *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine Across the Tides of Modernity*. Oxford: Oxford University Press.

Sandberg, H. A. (2000). *The Androgynous Vision of an Victorian Outsider: The Life and Work of Simeon Solomon* (Tesis doctoral). Madison: Drew University. Recuperado de http://digital.cjh.org:80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=1157648&silolibrary=GENOI

Sax, B. (2000). The Mermaid and Her Sisters: From Archaic Goddess to Consumer Society. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 7 (2), pp. 43-54.

Schjeldahl, P. (1974). Munch: The Missing Master. *Art in America*, 3, pp.80-105.

Schmigalle, G. (2006). (Ed.). *Rubén Darío. Crónicas desconocidas 1901-1906*. Managua/Berlín: Academia Nicaragüense de la Lengua/Tranvía.

Schneider, M. (2001). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.

Schonfield, Z. (1987). *The Precariously Privileged: A Professional Family in Victorian London*. Oxford: Oxford University Press.

Scott, D. (2001). *The Singing Burgeois: Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour*. Aldershot: Ashgate.

Scott, G. F. (1994). The Muse in Chains: Keats, Dürer, and the Politics of Form, *Studies in English Literature*, 3 (4), pp. 771-793.

Sebastián, S. (1989). *Alquimia y Emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*. Madrid: Tuero.

Sechi Mestica, G. (2007). *Diccionario Akal de Mitología Universal*. Madrid: Akal.

Sedwick, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.

Sewter, A. C. (1960-1961). D. G. Rossetti's Designs for Stained Glass. *Journal of the British Society of Master Glass Painters*, 13 (2), pp. 419-424.

——(1975). *The Stained Glass of William Morris and William Morris*. New Haven y Londres: Yale University Press.

Siegler, E. (2008). *Nuevos movimientos religiosos*. Madrid: Akal.

Shaw, J. L. (1991). The Figure of Venus: Rethoric of the Ideal and the Salon in 1863. *Art History*, 14 (4), pp.540-570.

- Shearman, J. (1975). The Collections of the Younger Branch of the Medici. *Burlington Magazine*, 117, pp.12-27.
- Shefer, E. (1983). The Woman at the Window in Victorian Art and Christina Rossetti as the Subject of Millais's Mariana. *The Journal of the Pre-Raphaelite Studies*, 4, pp.14-24.
- (1985). Deverell, Rossetti, Siddal and 'The Bird in the Cage'. *The Art Bulletin*, 67 (3), p.p. 437-448.
- (1986). Woman's Mission. *Woman's Art Journal*, 7 (1), pp.8-12.
- (1990). *Birds, Cages and Women in Victorian and Pre-Raphaelite Art*. Nueva York: Peter Lang.
- (1991). The Bird in the Cage in the History of Sexuality: Sir John Everett Millais and William Holman Hunt. *Journal of the History of Sexuality*, 1 (3), pp. 446-480.
- Shimon Halevi, Z. (2005). *El camino de la Kabbalah*. México: Editorial Pax México.
- Shinoda Bolen, J. (1994). *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*. Barcelona: Kairós.
- (2003). *Las diosas de la mujer madura. Arquetipos femeninos a partir de los cincuenta*. Barcelona: Kairós.
- (2006). *Mensaje urgente a las mujeres*. Barcelona: Kairós.
- Showalter, E. (1977). *A Literature of Their Own*. Princeton: Princeton University Press.
- (1981). Feminist Criticism in the Wilderness. *Critical Inquiry*, 8 (2), pp.179-205.
- (1986). *The New Feminist Criticism*. Nueva York: Virago.
- (1990). *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle*. Nueva York: Penguin Books.
- Sigsworth, E. M. and Wyke, T. J. (1972). A Study of Victorian Prostitution and Venereal Disease. En M. Vicinus (Ed.). *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, (pp.77-99). Indiana: Indiana University Press.
- Silverman, K. (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Simonis, A. (2012). (Coord.). *La Diosa y el poder de las mujeres. Reflexiones sobre la espiritualidad femenina en el siglo XXI. Feminismo/s*, 20. Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante.
- Skinner, M. B. (2014). *Sexuality in Greek and Roman Culture*. Oxford: John Wiley & Sons.
- Slavkin, M. C. (2014). *Dynamics and Divisions at the Salons of the Rose-Croix: Statistics, Aesthetic Theories, Practices, and Subjects* (Tesis doctoral). The City University of New

- York. Recuperado de https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1384&context=gc_etds
- Sloan, J. D. (2004). Attempting 'Spheral Change': D. G. Rossetti, Victorian Masculinity, and the Failure of Passion. *The Journal of the Pre-Raphaelite Studies*, 13, pp.5-20.
- Sluijter, E. J. Sluijter, E. J. (1988). Een stuck waerin een jufr. voor de spiegel van Gerrit Douw. *Antiek*, 23, pp. 150-161.
- (2006). *Rembrandt and the Female Nude*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Smellie, A. (1908). *Men of the Covenant*. Londres: Andrew Melrose. Recuperado de <https://archive.org/details/menofcovenant02smeluoft/page/n8>
- Smith, A. (1996). *The Victorian Nude; Sexuality, Morality and Art*. Manchester: Manchester University Press.
- Sommers, C. H. (2000). The War Against Boys. *The Atlantic Monthly*, 285 (1), pp. 59-74.
- Sotheby's (2011). *Victorian & Edwardian Art*. Catalogue Note: Lot no17. Recuperado de <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/victorian-edwardian-art-11132/lot.17.html>
- Stallman, R. L. (1975). The Lovers' Progress: An Investigación of William Morris' "The Defence of Guenevere" and "King Arthur's Tomb". *Studies in English Literature*, 15 (4), pp.657-670.
- Stanley, M. (2003). (Ed.). *Emanuel Swedenborg: Essential Readings*. Berkeley, California: North Atlantic Books.
- Stanwood, P. E. (1987). Christina Rossetti's Devotional Prose. En D. A. Kent (Ed.). *The Achievement of Christina Rossetti*, (pp.231-149). Ithaca: Cornell University Press.
- Stevenson, A. (2015). Sitting in Cages: Imagining Victorian Women in Neo-Victorian Film Musicals. En Falch, S., Perletti, G. y Romero Ruiz, M. I. (Eds.). *Victoriamania: Reimagining, Refashioning, and Rewriting Victorian Literature and Culture* (pp.73-86). Milán: FrancoAngeli.
- Stewart, A. (1995). Rape?. En E. D. Reeder (Ed.). *Pandora: Women in Classical Greece* (pp.74-90). Princeton: Princeton University Press.
- Stewart, D. (1993). Theosophy and Abstraction in the Victorian Era: The Paintings of G. F. Watts. *Apollo*, 139, pp. 298-302.
- (1994). Of Angst and Escapism: George Frederic Watts and Frederic, Lord Leighton. *Victorians Institute Journal*, 22, pp. 33-53.
- Suleiman, S. R. (1986). *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.

- Summers, A. (1995). Elizabeth Fry and Mid-Nineteenth Century Reform. *Clio Medica*, 34, pp.83-101.
- Summers, L. (2001). *Bound to Please: A History of the Victorian Corset*. Oxford: Berg.
- Surtees, V. (1971). *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti: A Catalogue Raisonné*. Oxford: Clarendon Press.
- (1980). (Ed.). *The Diaries of George Price Boyce*. Norwich: Real World.
- Sussman, H. (1995). *Victorian Masculinities: Manhood and Masculine Poetics in Early Victorian Literature and Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Swinglehurst, E. (2001). *Lawrence Alma-Tadema*. Londres: Granger.
- Syson, L. y Gordon, D. (2001). *Pisanello: Painter to the Renaissance Court*. Londres: National Gallery.
- Szulakowska, U. (2017). *The Alchemical Virgin Mary in the Religious and Political Context*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

T

- Tate Gallery (2017). *Queer British Art 1861-1967*. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/download/file/fid/108632>
- Taylor, T. (1863). Exhibition of the Royal Academy. *The Times*, 27 de mayo, p.6.
- Teodorski, M. (2014). *Through the Siren's Looking Glass: Victorian Monstruosity of the Male Desiring Subject* (Tesis doctoral). Universitat Tübingen. Recuperado de <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/73924/Through%20the%20Siren%27s%20Looking%20Glass%20%28Marko%20Teodorski%2C%20thesis%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Thompson, J. (1989/1990). Jean-Baptiste Greuze. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 47 (3), pp. 1-53.
- Thompson, N. D. (1999). Responding to the Woman Questions: Rereading Noncanonical Victorian Women Novelists. En N. D. Thompson (Ed.). *Victorian Women Writers and the Woman Question* (pp.1-24). Cambridge: Cambridge University Press.
- Thompson, R. (2004). *The Trouble Republic: Visual Culture and Social Debate in France, 1889-1900*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Tickner, L. (1988). *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-1914*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2004). Banners and Banner-Making. En V. R. Schwartz y J. M. Przyblyski (Eds.). *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader* (pp.341-347). Londres y Nueva York: Routledge.

- Tinagli, P. (1997). *Women in Italy Renaissance Art: Gender, Representation and Identity*. Manchester: Manchester University Press.
- Todorova, R. (2011). The Migrating Symbol: Vesica Piscis from The Pythagoreans to the Christianity. En V. Cvetkovska (Ed.). *Harmony of Nature and Spirituality in Stone* (pp.217-228). Belgrado: Stone Studio Association.
- Toll, S. (2001). Ethel Warwick (1882-1951), artist's model and actress: The life and career of a real-life Trilby. *The British Art Journal*, 3 (1), pp. 51-55.
- (2003). *Herbert Draper, 1863-1920: A Life Study*. Woodbridge: Antique Collectors Club.
- Tosh, J. (2005). *Manliness and Masculinities in Nineteenth-Century Britain: Essays of Gender, Family and Empire*. Londres: Pearson.
- Touchefeu-Meynier, O. (1962). De quand date la sirène-poisson? *Bulletin de L'Association Guillaume Bude*, 21 (4), pp. 450-459.
- Tradigo, A. (2004). *Iconos y Santos de Oriente*. Barcelona: Mondadori Electa.
- Travis, W. J. (2002). Of Sirens and Onocentaurs: a Romanesque Apocalypse at Montceaux-l'Etoile. *Artibus et Historiae*, 23 (45), pp. 29-62.
- Trehuerz, J. (1987). *Hard Times: Social Realism in Victorian Art*. Londres: Lund Humphries y Manchester City Art Galleries.

U

- Udall, S. R. (1990). Between Dream and Shadow: William Holman Hunt's Lady of Shalott. *Woman's Art Journal*, 11 (1), pp. 34-35.
- Úzquiza, T. (2012). *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. Burgos: Sembrar.

V

- VanEsvelde Adams, K. (2001). *Our Lady of Victorian Feminism: The Madonna in the Work of Anna Jameson, Margaret Fuller and George Eliot*. Athens: Ohio University Press.
- Vázquez Alonso, M. J. (2001). *Enciclopedia del Esoterismo*. Barcelona: Robinbook.
- Vázquez Hoys, A. M. (2003). *Arcana mágica. Diccionario de símbolos y términos mágicos*. Madrid: UNED.
- Vecchi, P. y Arasse, D. (2003). *Botticelli: From Lorenzo the Magnificent to Savonarola*. Milán: Skira.
- Vendelin, C. (2013). (Ed.). *Strategic Ambiguity: The Obscure, Nebulous, and Vague in Symbolist Prints*. Philadelphia: La Salle University Art Museum.

- Veltre, T. (1996). Menageries, Metaphors, and Meanings. En R. J. Hoage y W. A. Deiss (Eds.). *New Worlds, New Animals: From Menagerie to Zoological Park in the Nineteenth-Century* (pp.19-29). Baltimore y Londres: John Hopkins Press.
- Vertinsky, P. A. (1989). *The Eternally Wounded Woman: Women, Doctors, and Exercise in the Late Nineteenth Century*. Manchester: Manchester University Press.
- Viñao Frago, A. (2007). Iconología y educación: notas sobre las representaciones iconográficas de la educación y otros términos afines. En J. Guereña (Ed.). *Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais. Recuperado de <https://books.openedition.org/pufr/5678?lang=es>
- Virag, R. (1999). Biographies. En H. Valentine (Ed.). *Art in the Age of Queen Victoria* (pp.143-159). New Haven: Yale University Press.
- Vives-Ferrándiz, L. (2011). *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Vogel, L. (1974). Fine Arts and Feminism: The Awakening Conscience. *Feminist Studies*, 2(1), pp. 3-37.

W

- Wagner, C. P. (2016). *La raíz de la idolatría*. Buenos Aires: Editorial Peniel.
- Walker, B. G. (1983). *The Women's Encyclopedia of Myth and Secrets*. San Francisco: Harper & Row.
- Walkowitz, J. (1980). *Prostitution and Victorian Society: Women, Class and the State*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1982). Male Vice and Feminist Virtue: Feminism and the Politics of Prostitution in Nineteenth-Century Britain. *History Workshop Journal*, 13 (1), pp. 79-93.
- Walter, C. (2003). *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*. Aldershot: Ashgate.
- Warner, N. O. (1985). Visual Analogues to Blake's "The Dog". *Blake: An Illustrated Quarterly*, 18 (3), pp. 140-143. Recuperado de <http://bq.blakearchive.org/18.3.warner>
- Welter, B. (1966). The Cult of True Womanhood. *American Quarterly*, 18 (2), pp. 151-174.
- (1973). The Cult of True Womanhood: 1820-1860. En M. Gordon (Ed.). *The American Family in Social- Historical Perspective* (pp.224-250). Nueva York: St Martin's Press.
- (1976). *Dimity Convictions: The American Woman in the Nineteenth Century*. Athens: Ohio University Press.

- Weninger, S. (1999). Symbol and Thing in Rossetti's Dantis Amor. *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 8 (1), pp.5-16.
- Werner, M. (2005). *Pre-Raphaelite Painting and Nineteenth-Century Realism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- West, M. L. (1985). *The Hesiodic Catalogue of Women*. Oxford: Clarendon Press.
- West, S. (1994). *Fin de Siècle*. Nueva York: The Overlook Press.
- Whitley, W. T. (1930). *Art in England, 1821-1837*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilce, E. E. (2017). *The Painter, the Press, the Philanthropist, and the Prostitute: The Representation of the Fallen Woman in British Visual Culture, 1850-1900* (Tesis doctoral). University of Leicester. Recuperado de <https://lra.le.ac.uk/bitstream/2381/40021/1/2017wilceeeephd.pdf>
- Wildman, S. (1995). *Visions of Love and Life: Pre-Raphaelite Art from the Birmingham Collection, England*. Alexandria: Art Services International.
- Wildman, S. y Christian, J. (Eds.). (1998). *Edward Burne-Jones: Victorian Artist-Dreamer*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Williams, C. A. S. (1976). *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives: An Alphabetical Compendium of Antique Legends and Beliefs, as Reflected in the Manners and Customs of the Chinese*. Nueva York: Dover.
- Wilton, A. y Upstone, R. (1997). *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts: Symbolism in Britain, 1860-1910*. Londres; Tate Gallery.
- Winternitz, E. (1979). *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art* [1967]. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Wittkower, R. (1939). Transformations of Minerva in Renaissance Imagery. *Journal of the Warburg Institute*, 2(3), pp.194-205.
- Wodrow, R. (1834). *The History and Sufferings of the Church of Scotland from the Restoration to the Revolution*. Glasgow: Blackie & Son.
- Wolohojian, S. (2003). (Ed.). *A Private Passion: 19th Century Paintings and Drawings from the Grenville L. Winthrop Collection, Harvard University*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press.
- Wood, C. (1976). *Victorian Panorama: Paintings of Victorian Art*. Londres: Faber & Faber.
- (1983). *Olympian Dreamers*. London: Constable;
- (1998). *Burne-Jones: The Life and Works of Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)*. Londres: Weidenfeld & Nicolson.
- Wood, K. (2011). *Holy Families and Household Gods: The Conceptualisation and Representation of the Domestic in Nineteenth-Century British Visual Culture* (Tesis doctoral). University of London. Recuperado de <https://www.cambridge.org/core/>

[journals/studies-in-church-history/article/holy-families-the-spiritualization-of-the-early-modern-household-revisited/CoED2C8EF8D25C439FAE45B296AE479B#](https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/george-elgar-hicks-womans-mission-and-the-apotheosis-of-the-domestic)

———(2014). George Elgar Hicks's Woman Mission and the Apotheosis of the Domestic. *Tate Papers*, 22. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/george-elgar-hicks-womans-mission-and-the-apotheosis-of-the-domestic>

Wood, L. (2013). Filling in the Blanks: Music and Performance in Dante Gabriel Rossetti. *Victorian Poetry*, 51 (4), pp.533-560.

Woods-Marsden, J. (2001). Portrait of a Lady 1430-1520. En D. A. Brown (Ed.). *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women* (pp. 63-88). Princeton: Princeton University Press.

Woolley, A. (2014). *Dualisms and Balances of Power: Contextualizing the Poems of Elizabeth Siddal* (Tesis doctoral). Keele University. Recuperado de <http://eprints.keele.ac.uk/383/>

Wright, J. (Eds.). (1994). *Heaven on Earth: The Religion of Beauty in Late Victorian Art*. Londres: Djanogly Art Gallery, University of Nottingham y Lund Humphries Publishers.

Y

Yamaguchi, E. (1996). The Perfect Hero: Cruel Masculinity in D. G. Rossetti's The Death of Breuse sans Pitié. *Arthuriana*, 6 (4), pp.85-101.

Yoder, C. R. (2003). The Woman of Substance: A Socioeconomic Reading of Proverbs 31:10-31. *Journal of Biblical Literature*, 122 (3), pp.427-447.

Z

Zajonc, A. (1995). *Atrapando la luz. Historia de la luz y de la mente*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Zelanski, P. y Fisher, M. P. (2001). *Color*. Madrid: H. Blume.

Ziolkowski, T. (2015). *The Alchemist in Literature: From Dante to the Present*. Oxford: Oxford University Press.

Zöllner, F. (2005). The Motions of the Mind in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68 (1), pp.23-40.

Zuffi, S. (2004). *European Art of the Fifteenth Century*. Milán: Mondadori Electa.



ANEXO. ILUSTRACIONES



INTRODUCCIÓN





I. Evelyn De Morgan (1898), tarjeta de gabinete, Luigi Montabone, National Portrait Gallery, Londres.



2. *The Angel of Death* (1880), de Evelyn De Morgan, Watts Gallery Artists Village, Guildford.



3. *Venus and Cupid* (1878), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.

4. *Demeter Mourning for Persephone* (1906), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.

5. *The Dryad* (1884-1885), de Evelyn De Morgan, Watts Gallery Artists Village, Guildford.



6. *Music Sweet Music (Saint Cecilia)* (c.1880s), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.

7. *Gloria in Excelsis* (1893), de Evelyn De Morgan, colección privada.

8. *An Angel Piping to the Souls in Hell* (1916), de Evelyn De Morgan, colección privada.



9. *Boreas and the Fallen Leaves* (c.1905-1910), de Evelyn De Morgan, Cannon Hall Museum, Cawthorne.

10. *An Boreas and Oreithya* (1896), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.

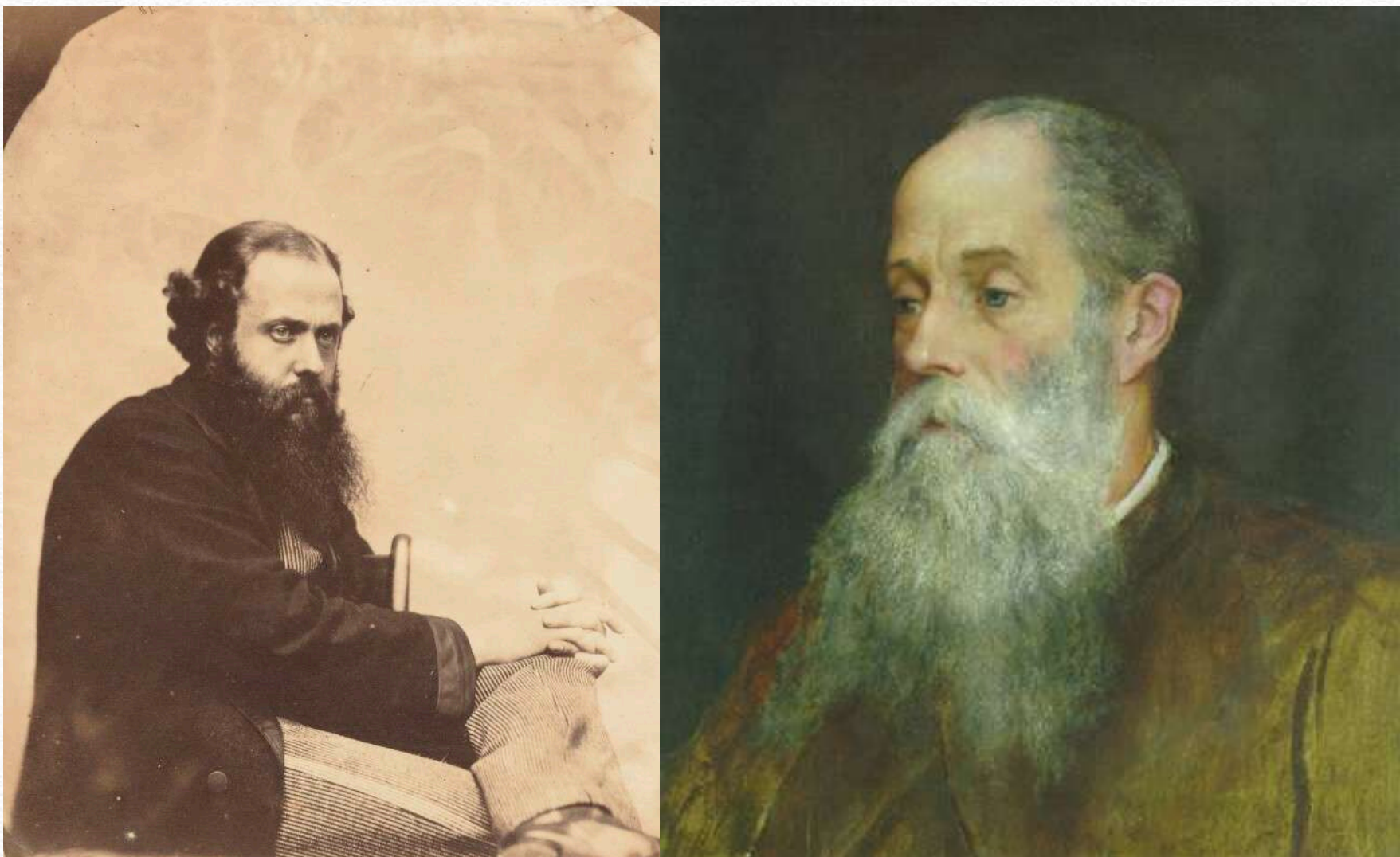


CAPÍTULO I





I. Evelyn De Morgan (1865). De Morgan Foundation, Londres.



2. *John Roddam Spencer Stanhope* (1857), de Lewis Carroll, National Portrait Gallery, Londres.

3. *John Roddam Spencer Stanhope* (c.1890), de Evelyn De Morgan, ubicación desconocida.



8. Villa Nuti, residencia italiana de John Roddam Spencer Stanhope (1906), fotografía, De Morgan Foundation, Londres.

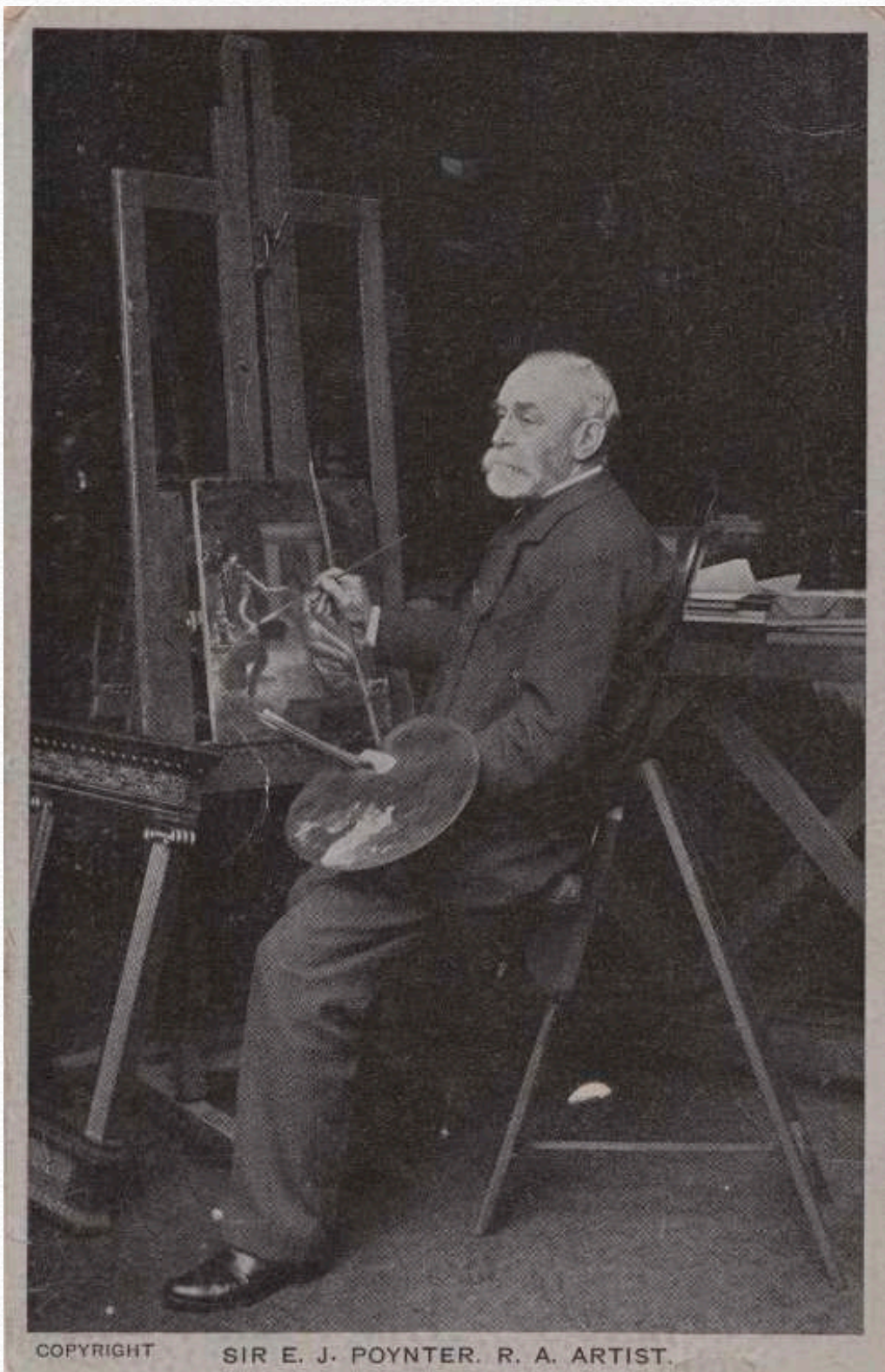


4. *The Slade School of Fine Art* (1905), Slade School Archive Project.

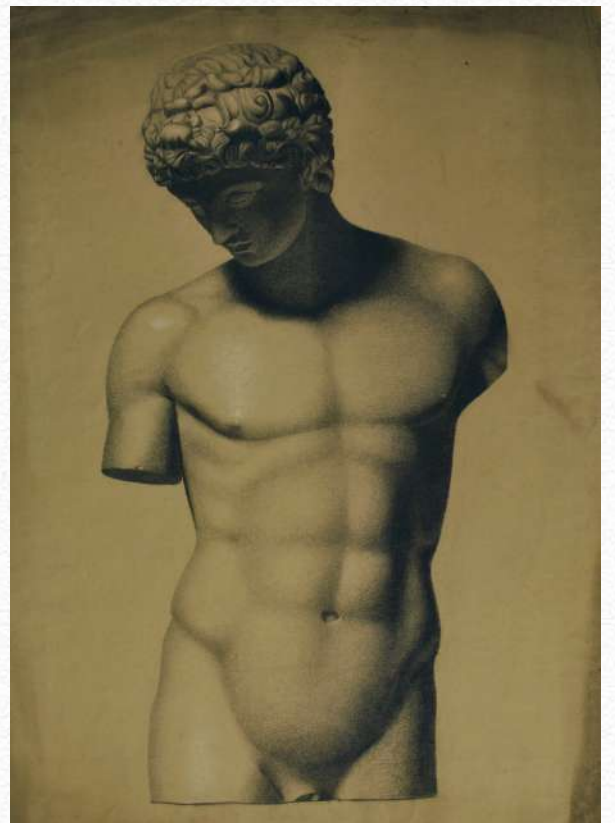
5. *Sir Edward John Poynter* (c.1900), fotografía de Richard Williams Thomas, National Portrait Gallery, Londres.

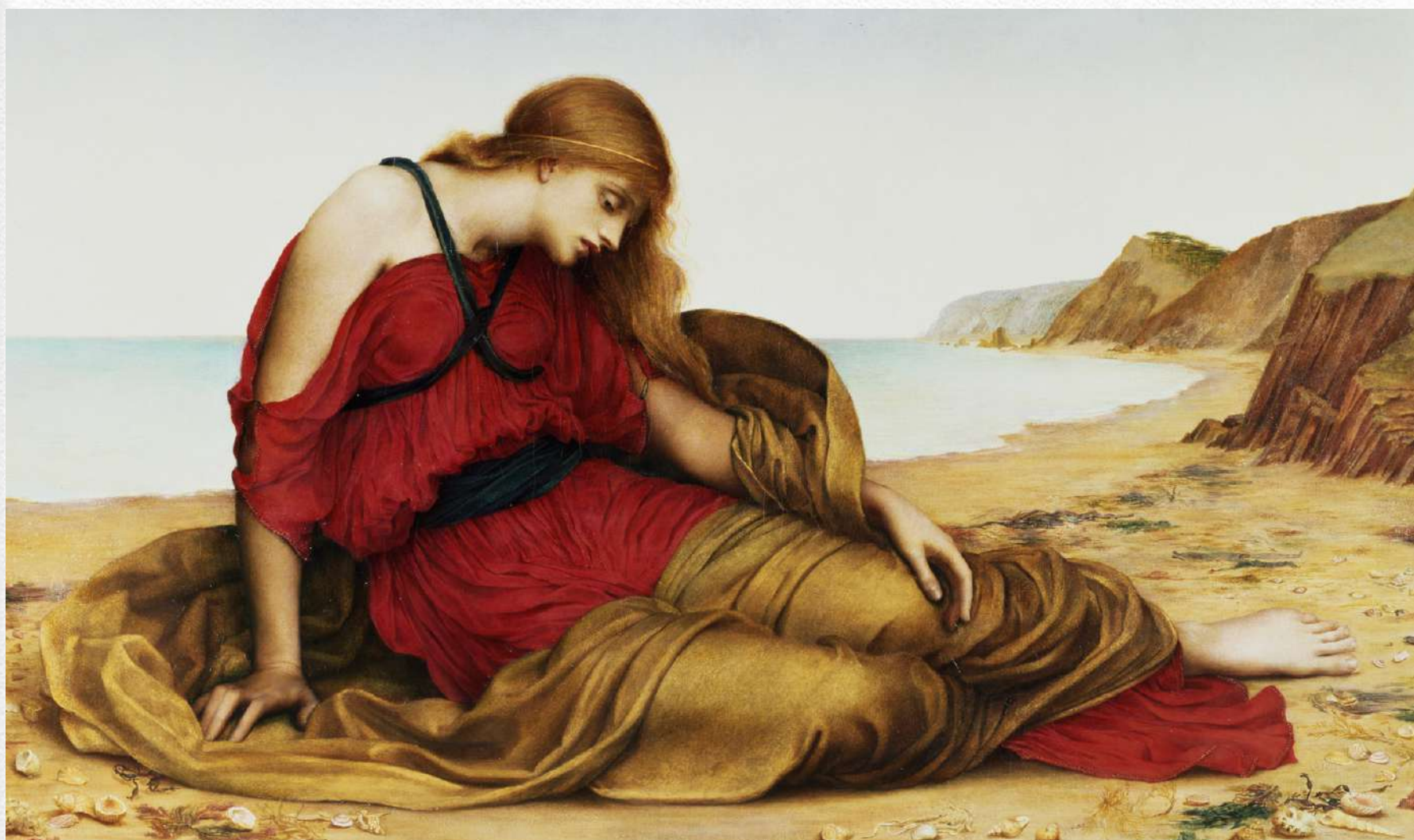
6. *Drawing of by a male torso from the Antique* (1873-1875), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.

7. *Study of a female head (Jane Hales)* (c. 1900), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.



COPYRIGHT SIR E. J. POYNTER. R. A. ARTIST.

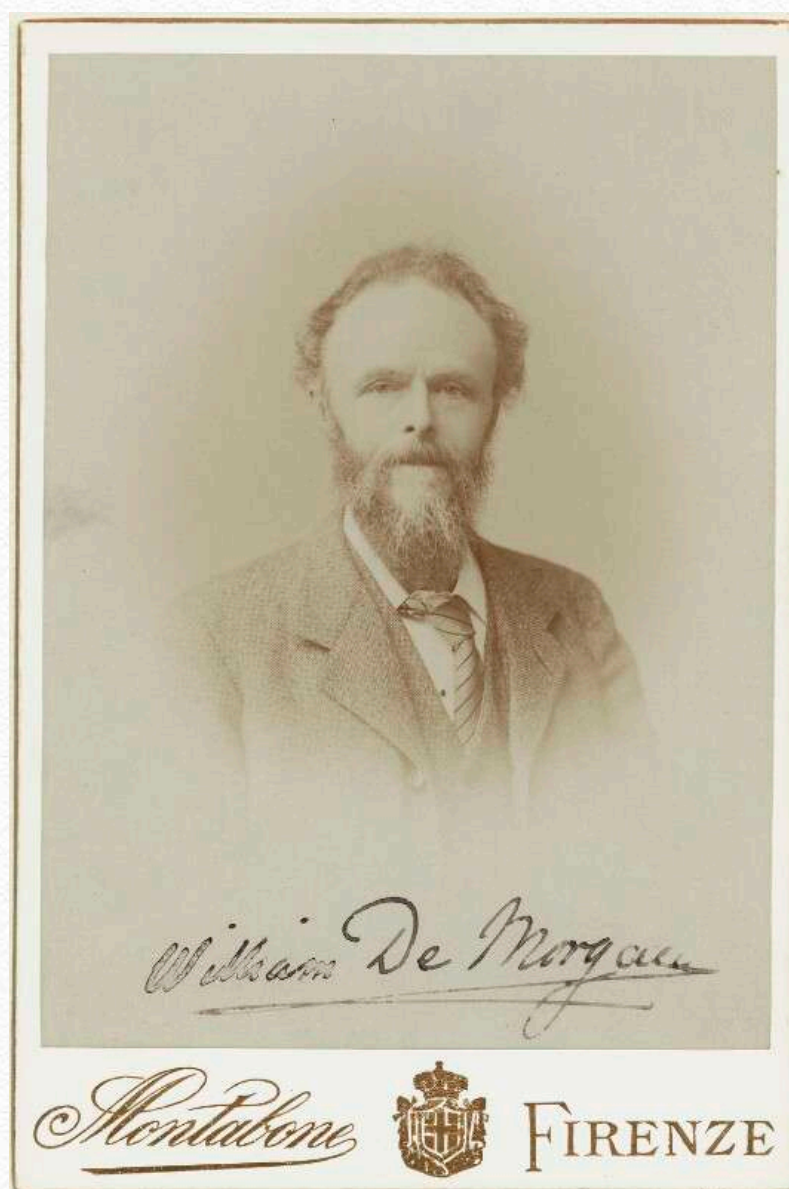




9. *Ariadne in Naxos* (1877), de Evelyn De Morgan, Watts Gallery Artists Village, Guildford.



10. *Clytie* (1887), de Evelyn De Morgan, Wigthwick Manor, Wolverhampton.

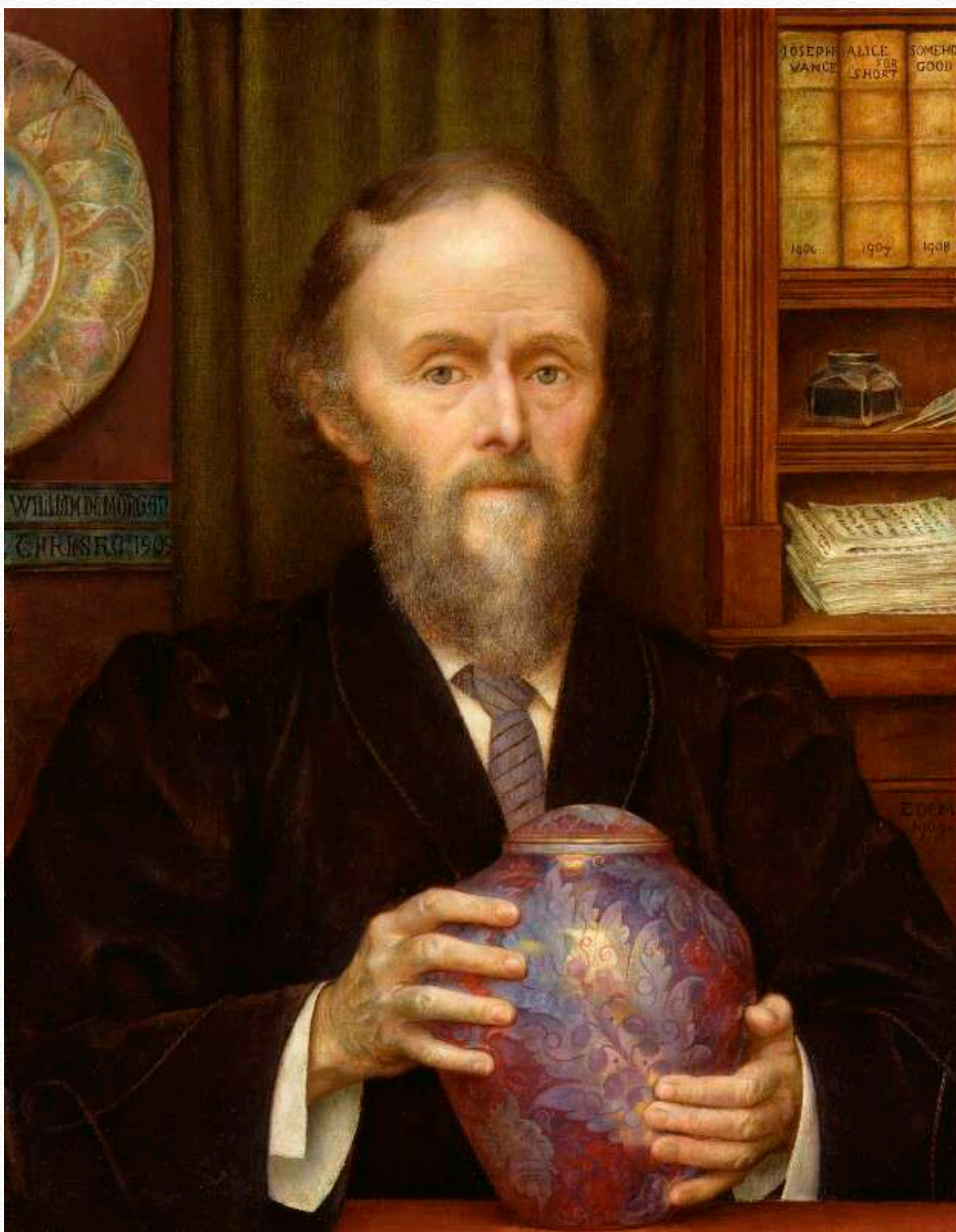


11. *William Frend De Morgan* (1898), tarjeta de gabinete, Luigi Montabone, National Portrait Gallery, Londres.



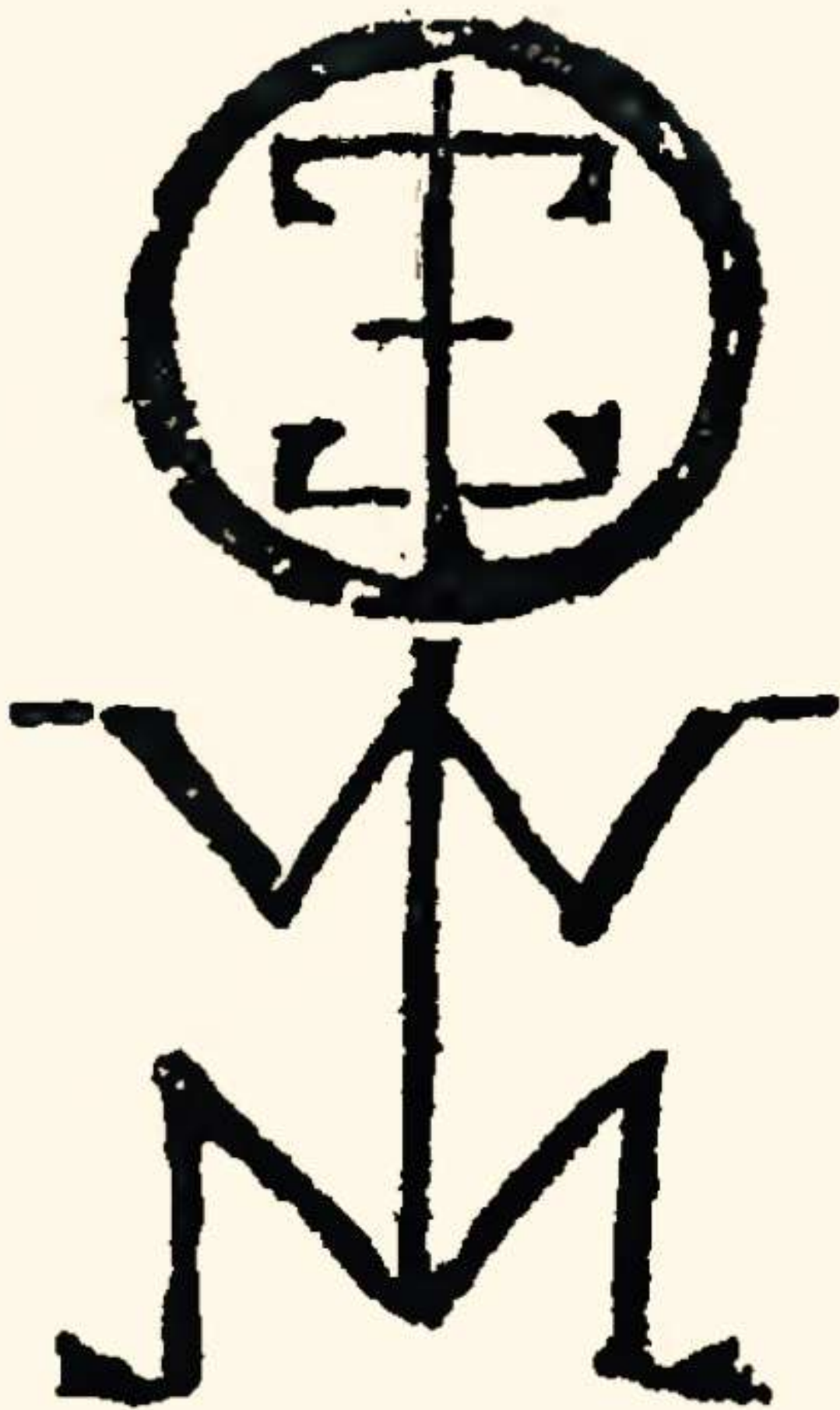
12. *Evelyn and William De Morgan* (s/f), fotografia, De Morgan Foundation, Londres.

13. *William De Morgan* (1909), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.





I4. Evelyn De Morgan (s/f) fotografía, De Morgan Foundation, Londres.



15. Monograma de Evelyn y William De Morgan (s/f), reproducido en A.MW. Stirling (1922).



16a. *Headstone for the Grave of William De Morgan* (c.1917-1918), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.



16a, b y c. *Headstone for the Grave of William De Morgan (c.1917-1918), de Evelyn De Morgan, diseño en De Morgan Foundation, Londres; lápida en Brookwood Cemetary.*



CAPÍTULO II

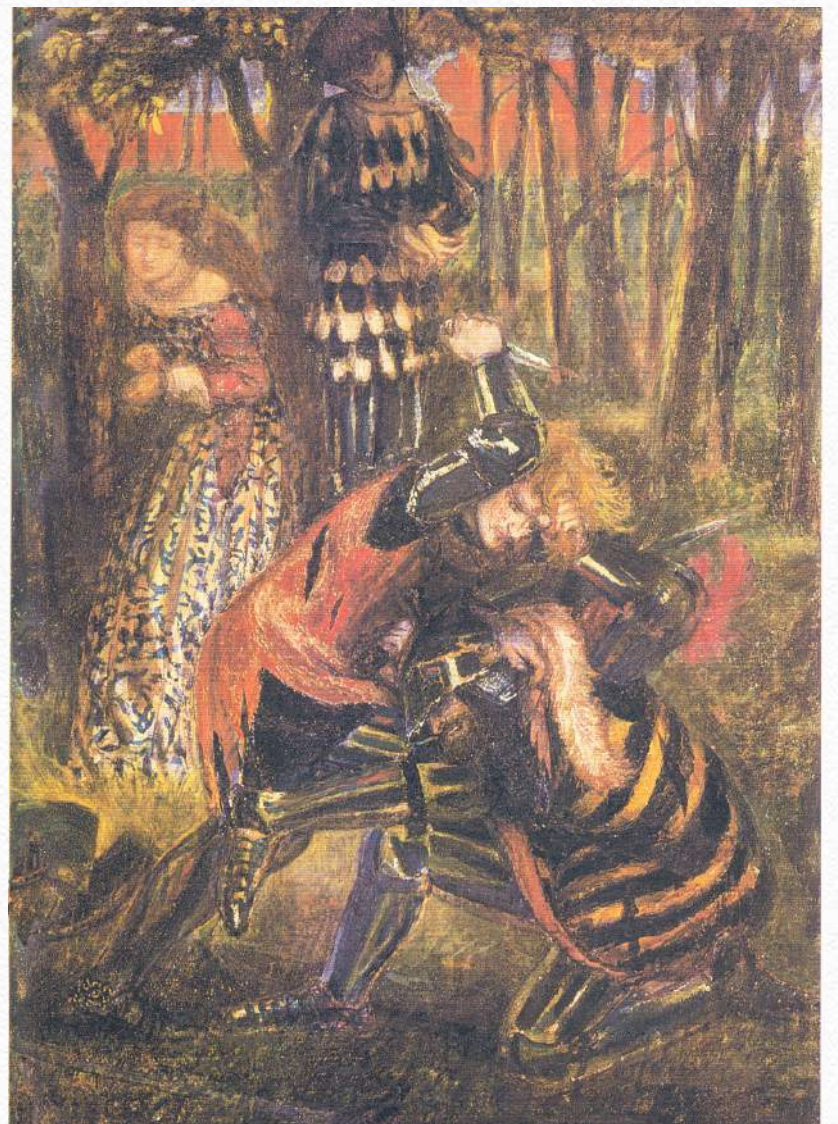




I. *The Captives* (c.1900-1919), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.

2. *The Knight Errant* (1870), de John Everett Millais, Tate Gallery, Londres.

3. *Chivalry* (1885), de Frank Dicksee, colección privada.

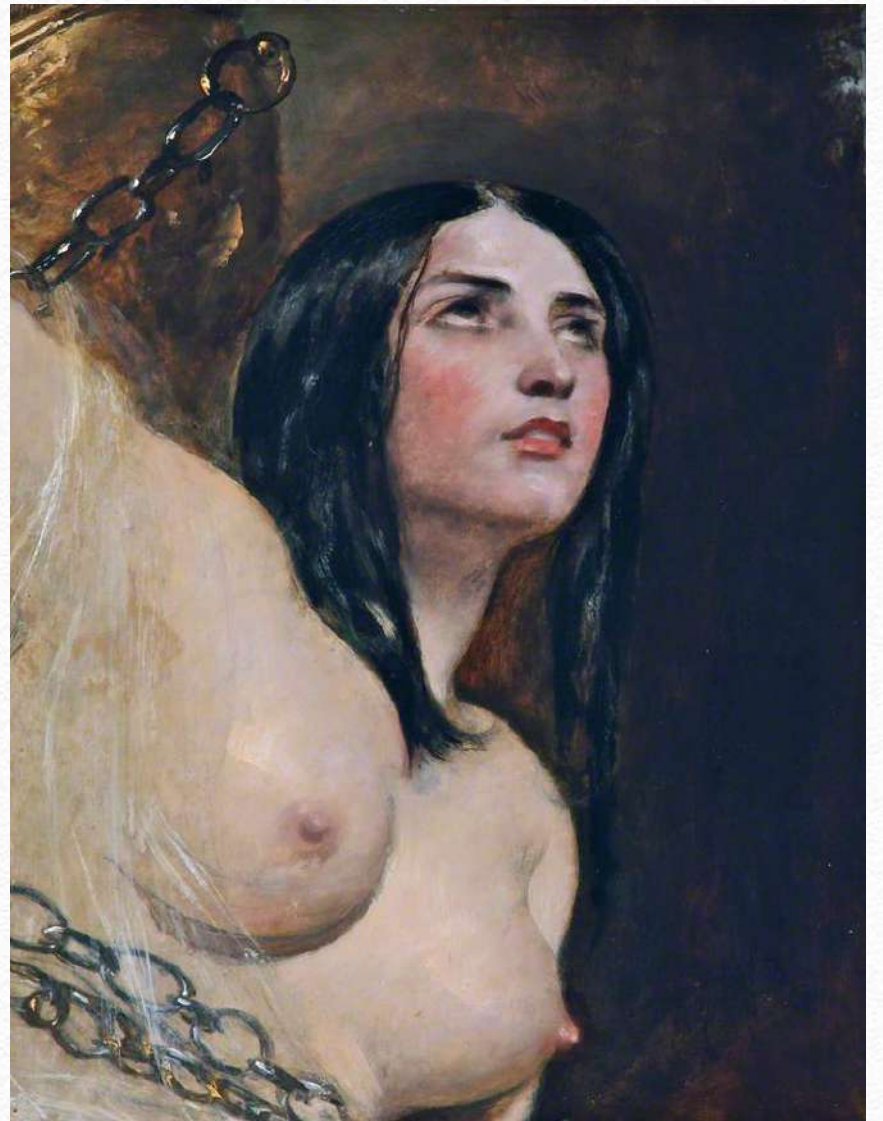


4. *A Fight for a Woman* (1865), de Dante Gabriel Rossetti, Detroit Institute of Arts.

5. *The Death of Breuze sans Pitié* (1857-1865), de Dante Gabriel Rossetti, colección privada.



6a, 6b, 6c, 6d, 6e y 6f. De arriba a abajo *Andrómedas encadenadas* de Tiziano (1554-1556), Veronese (1576-1578), Vasari (1570), Rembrandt (1630-1631), Karen van Mander III (c.1645) y Rubens (1638).



7. *Andromeda-Perseus Coming to her Rescue* (c.1840), de William Etty, Royal Albert Memorial Museum, York.

8. *Andromeda* (1830), de William Etty, Lady Lever Art Gallery, Liverpool.



9. *La Liberazione di Andromeda* (1510), de Piero di Cosimo, Galleria degli Uffizi, Florencia.



IO. *Roger et Angelica* (1819), de Jean Auguste Dominique Ingres, Musée du Louvre, Paris.

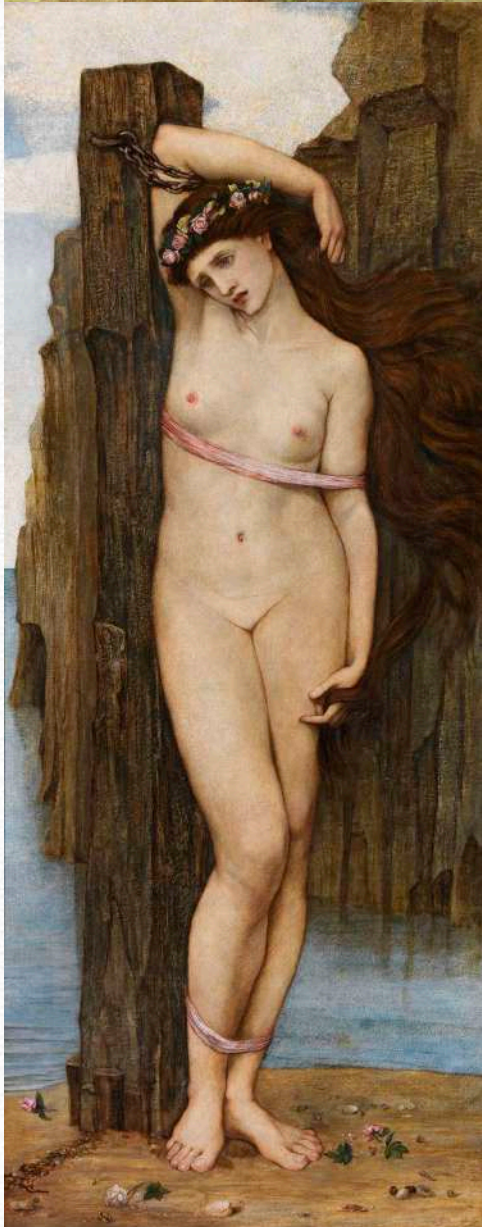
II. *Perseus and Andromeda* (1856), de William Gale, Yale Center for British Art, New Haven.



12. *The Perseus Series: The Baleful Head; The Rock of the Doom; The Doom Fulfilled* (1875-1888), de Edward Burne-Jones, Southampton City Art Gallery.



13. *Perseus and Andromeda* (1891), de Frederick Leighton, Walker Art Gallery, Liverpool.



I4. *Andromeda* [dos versiones] (c.1880s), de John Roddam Spencer Stanhope, colecciones privadas.

I5. *Andromeda* (1869), de Sir Edward John Poynter, Colección Pérez Simón, México.



16. *San Giorgio e il drago* (c.1470), de Paolo Uccello, National Gallery, Londres.



17. *Saint George Fighting the Dragon* (1861-1862), de Dante Gabriel Rossetti, Victoria & Albert Museum, Londres.



18a. *The Wedding of St George and the Princess Sabra* (1864), de Dante Gabriel Rossetti, Tate Gallery, Londres.



18b. *St George and the Princess Sabra* (1864), de Dante Gabriel Rossetti, Tate Gallery, Londres.



19. *Saint George and the Dragon* [serie] (1865-1866), de Edward Burne-Jones. Diversas ubicaciones.



19. *Saint George and the Dragon* [serie] (1865-1866), de Edward Burne-Jones. Diversas ubicaciones.



20. *Saint George* (1892), de Marie Spartali Stillman, Delaware Art Museum, Wilmington.



21. *Saint George and the Rescued Maiden* (1898), de Henry Charles Fehr, ubicación desconocida.



22. *The Christian Martyr (Nazarea)* (1882), de Evelyn De Morgan, South London Art Gallery.

23. *The Martyr of Solway* (1871), de John Everett Millais, Walker Art Gallery, Liverpool.



24. *Our Lady of Peace* (1902), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.

25. *Pallade e il centauro* (c.1480-1485), de Sandro Botticelli, Galleria Uffizi, Florencia.

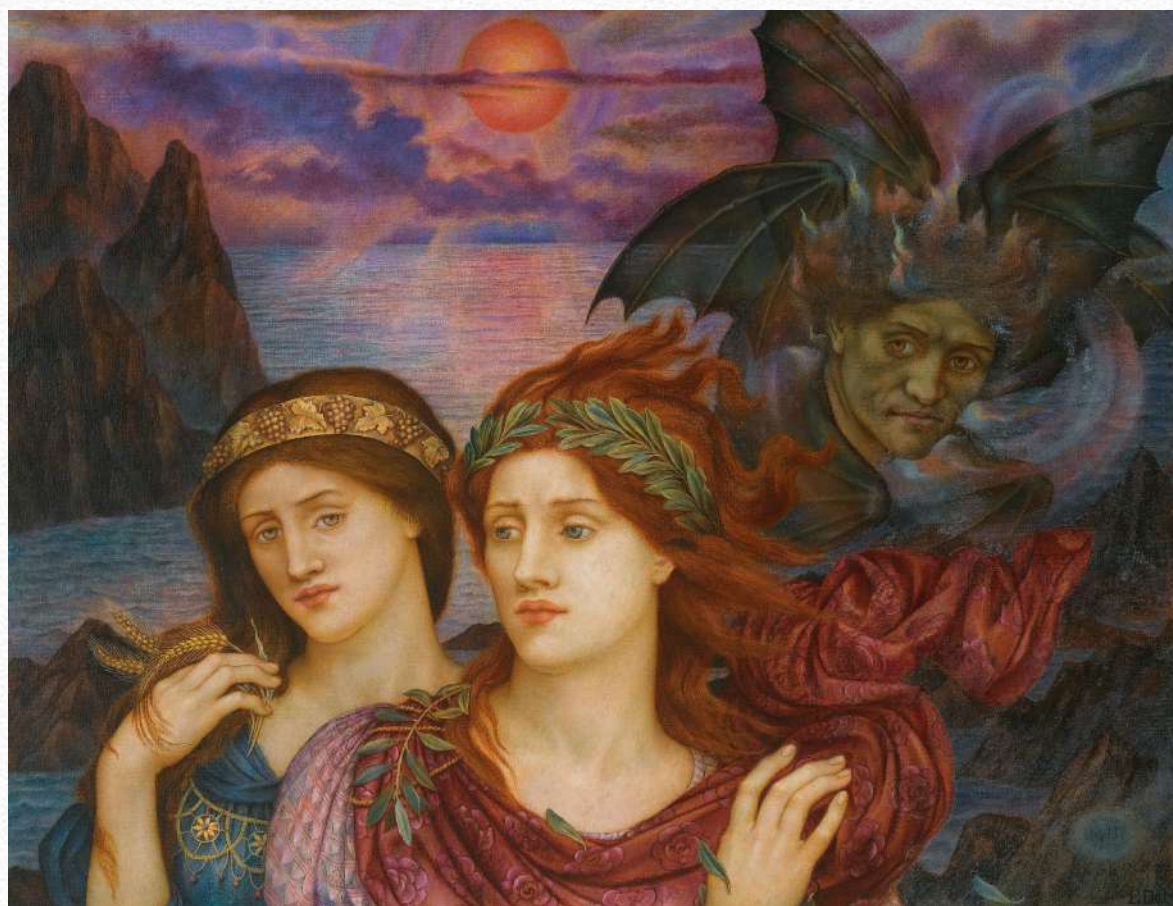
26. *Andromeda* (c.1400), de *L'Épître Othéa* de Christine de Pizan, British Library, Londres.



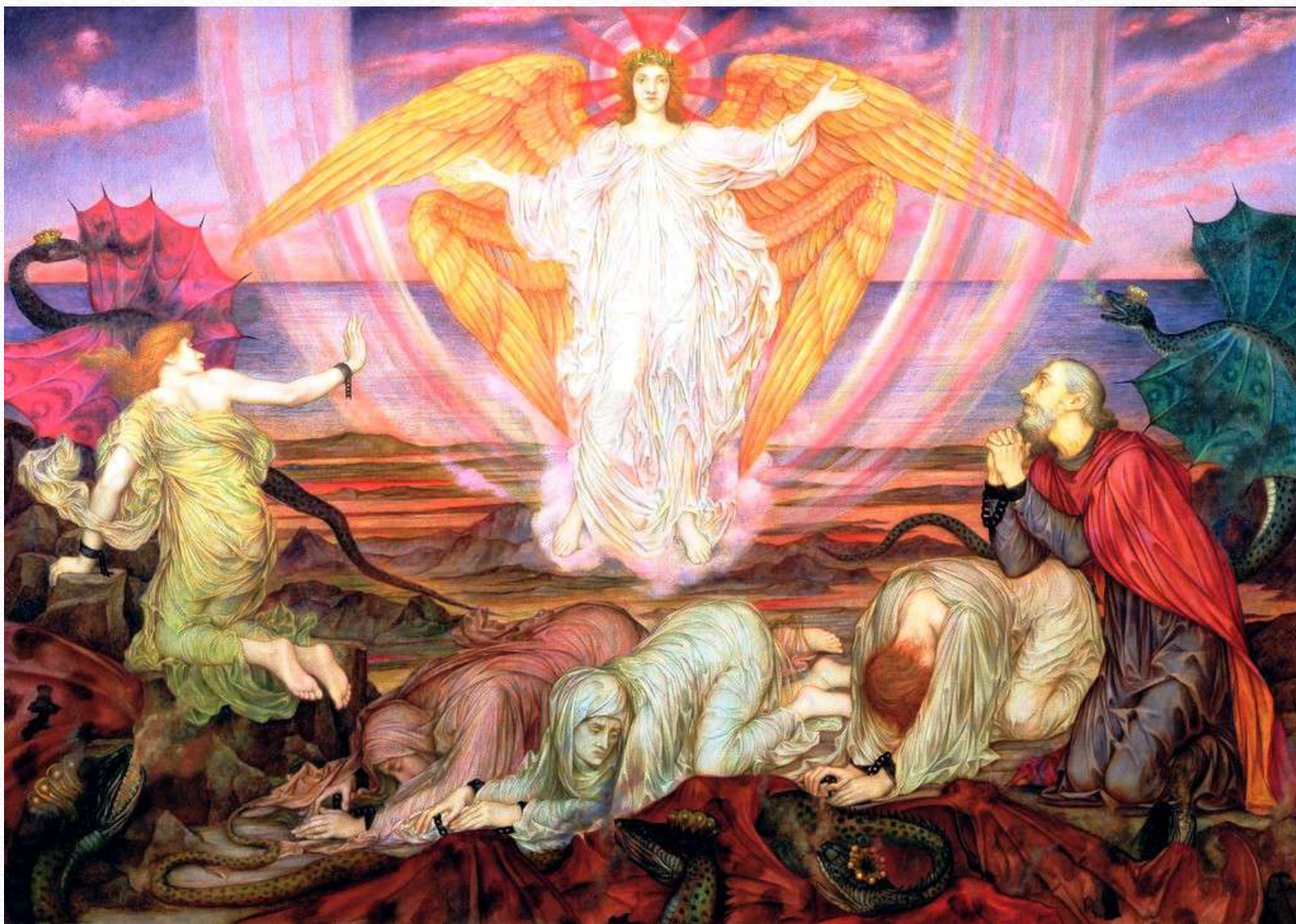
27. S.O.S. (1914-1916), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.



28. *Alegoría de Roma* (c.1525-1550), en *Trattato delle afflitioni d'Italia*, de Gulielmus de Nobilibus, New York Public Library.



29. *The Vision* (c.1914), de Evelyn De Morgan, colección privada.

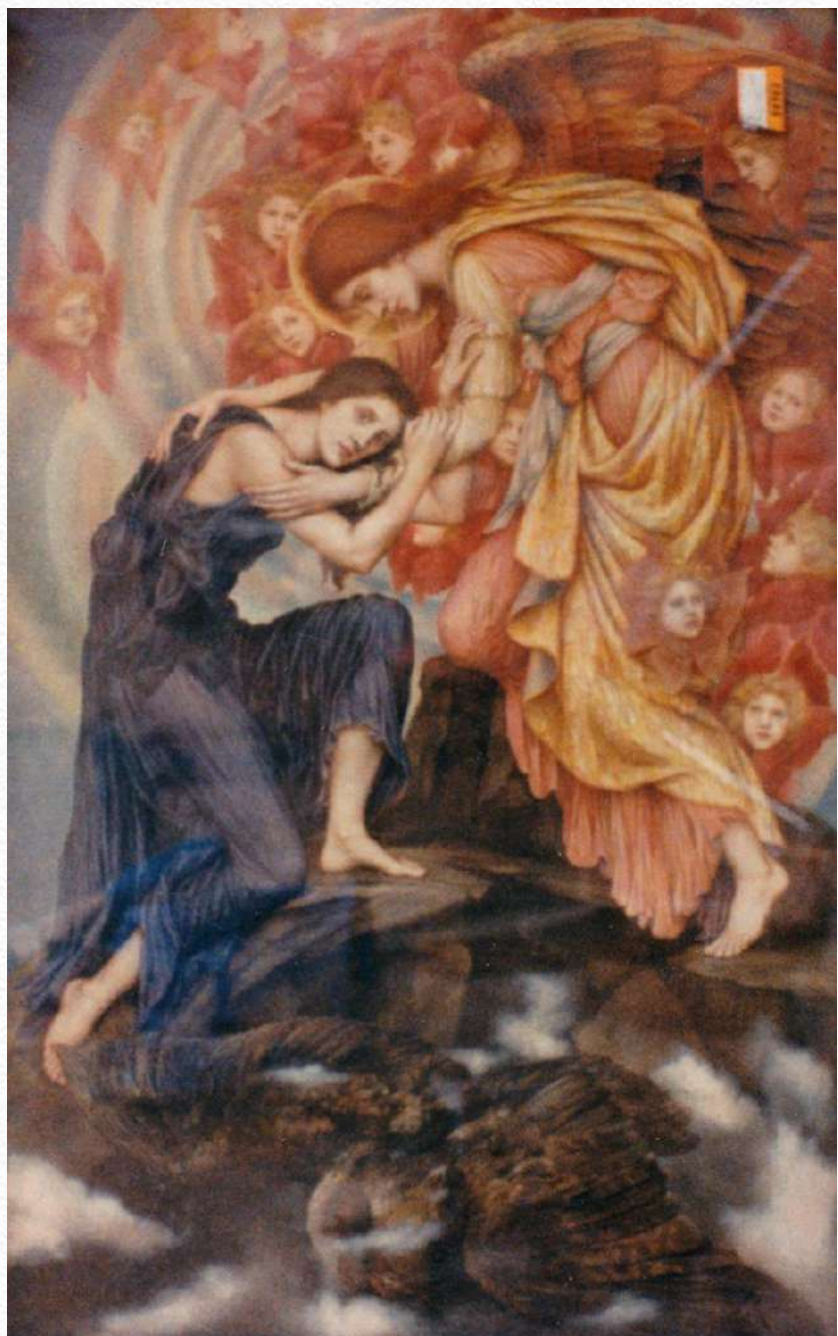


30. *The Search Light* (c.1914-1916), de Evelyn De Morgan, colección privada.

31. *Death of the Dragon* (c.1916-1917), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.



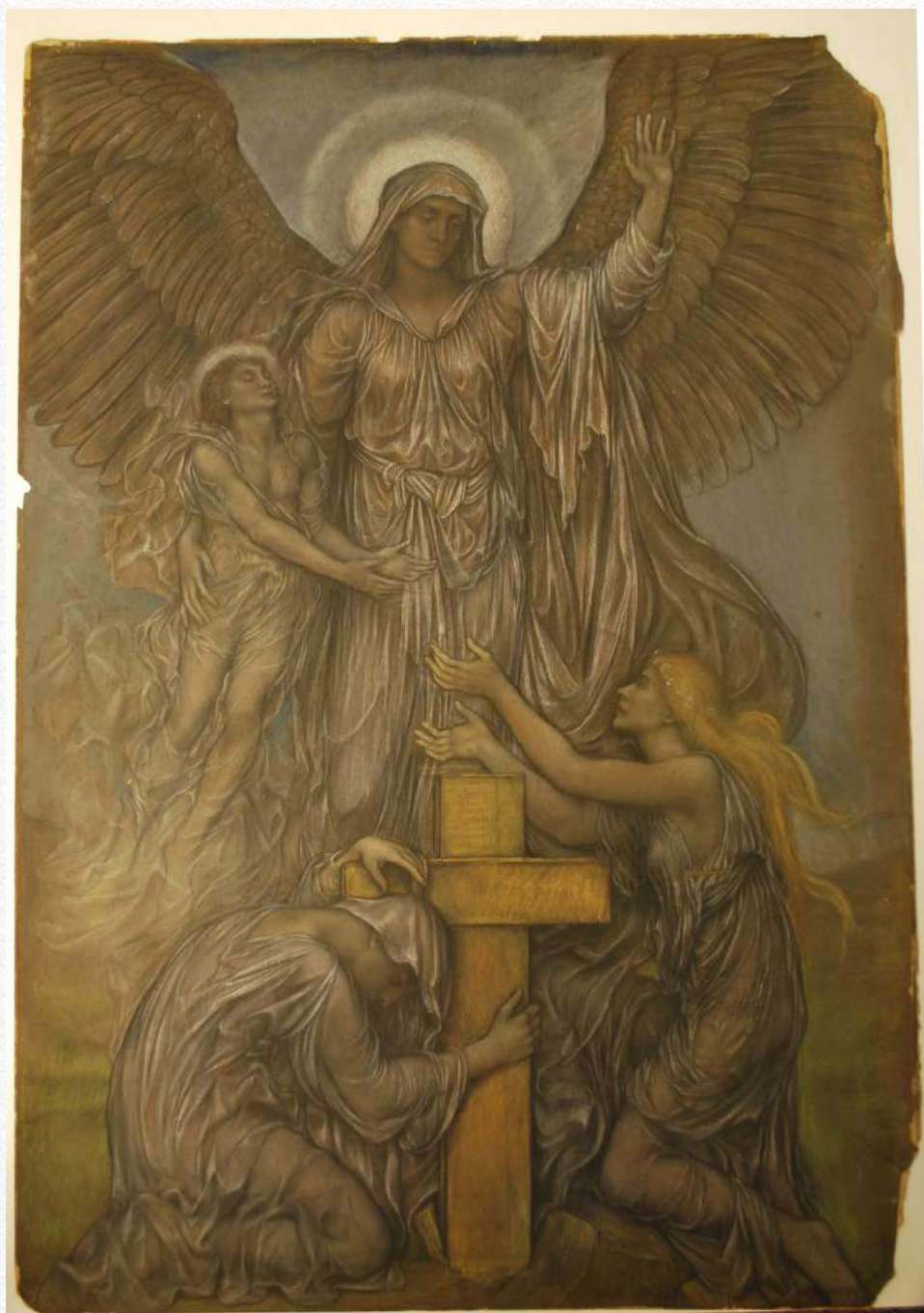
29. *A Scrap of Paper* (c.1918), de Evelyn De Morgan, cuadro desaparecido. Fotografía: De Morgan Foundation..



33. *The Soul's Prison House* (c.1888), de Evelyn De Morgan, Cannon Hall Museum, Cawthorne..

34. *Hope in the Prison of Despair* (c. 1887), de Evelyn De Morgan, colección privada.

35. *Attainment* (1900), de Evelyn De Morgan, cuadro desaparecido. Fotografía: De Morgan Foundation.



36. *The Mourners* (1917), de Evelyn De Morgan,
Wightwick Manor, Wolverhampton.

37. *Pro Patria Mori* (1914-1919), de Evelyn De
Morgan, De Morgan Foundation, Londres.



38. *Ignoto* (c.1914-1919), de Evelyn De Morgan, cuadro desaparecido. Fotografía: De Morgan Foundation..



CAPÍTULO III





I. *The Gilded Cage* (c.1905-1910), de Evelyn De Morgan, Watts Gallery Artists' Village, Surrey.

“Evelyn De Morgan denuncia aquí la doctrina de las esferas separadas por la que al varón le correspondía la esfera pública y a la mujer, el casi claustrofóbico ámbito doméstico. Estamos ante una alegoría del cautiverio femenino y también ante una alegoría del cautiverio del alma en la prisión de lo material y lo corporal. Alegoría que basa en los arquetipos de la mujer angelical (angel in the house) y de la mujer deshonrada (fallen woman), tan del gusto artístico de la época.”

2. *Life Well Spent* (1862), de Charles West Cope. Colección privada.





3. *Woman's Mission* (1862-q863), de George Elgar Hicks. Tríptico ordenado según la exposición de la Royal Academy.



3a . *Guide for Childhood* (1862-1863), de George Elgar Hicks, Dunedin Art Gallery, Nueva Zelanda.

3b. *Companion to Manhood* (1863), de George Elgar Hicks, Tate Gallery, Londres.



3c. *Comfort of Old Age* (1863), de George Elgar Hicks, Tate Gallery, Londres.





4. *Anciana en la ventana regando flores* (1660-1665), de Gerrit Dou, Kunsthistorisches Museum, Viena.

5. *Mujer tocando el clavicordio* (c.1665), de Gerrit Dou, Trustees of the Dulwich Picture Gallery, Londres.

6. *Emblema XXVIII. Emblemata Amatoria* (1611), de P. C. Hoof.

7. *Joven en la ventana con un gato* (1672), de Gerrit Dou, colección privada.

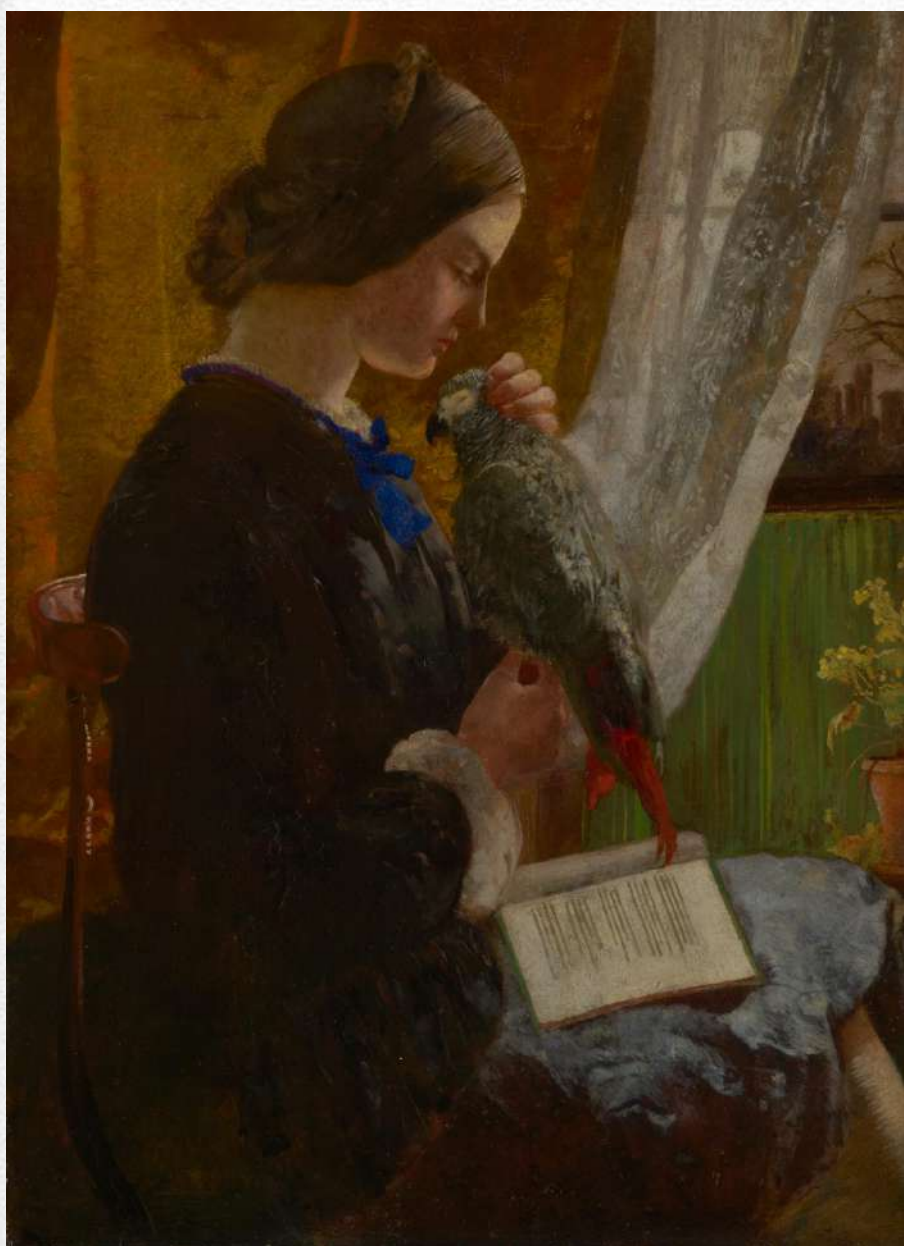




8. *Jeune fille qui pleure la mort de son oiseau* (1759), de Jean-Baptiste Greuze, Musée Du Louvre, Paris.

9. *La Pleureuse* (1765), de Jean-Baptiste Greuze, National Galleries of Scotland, Edimburgo.

10. *Lesbia Weeping Over a Sparrow* (1866), de Sir Lawrence Alma-Tadema, colección privada.



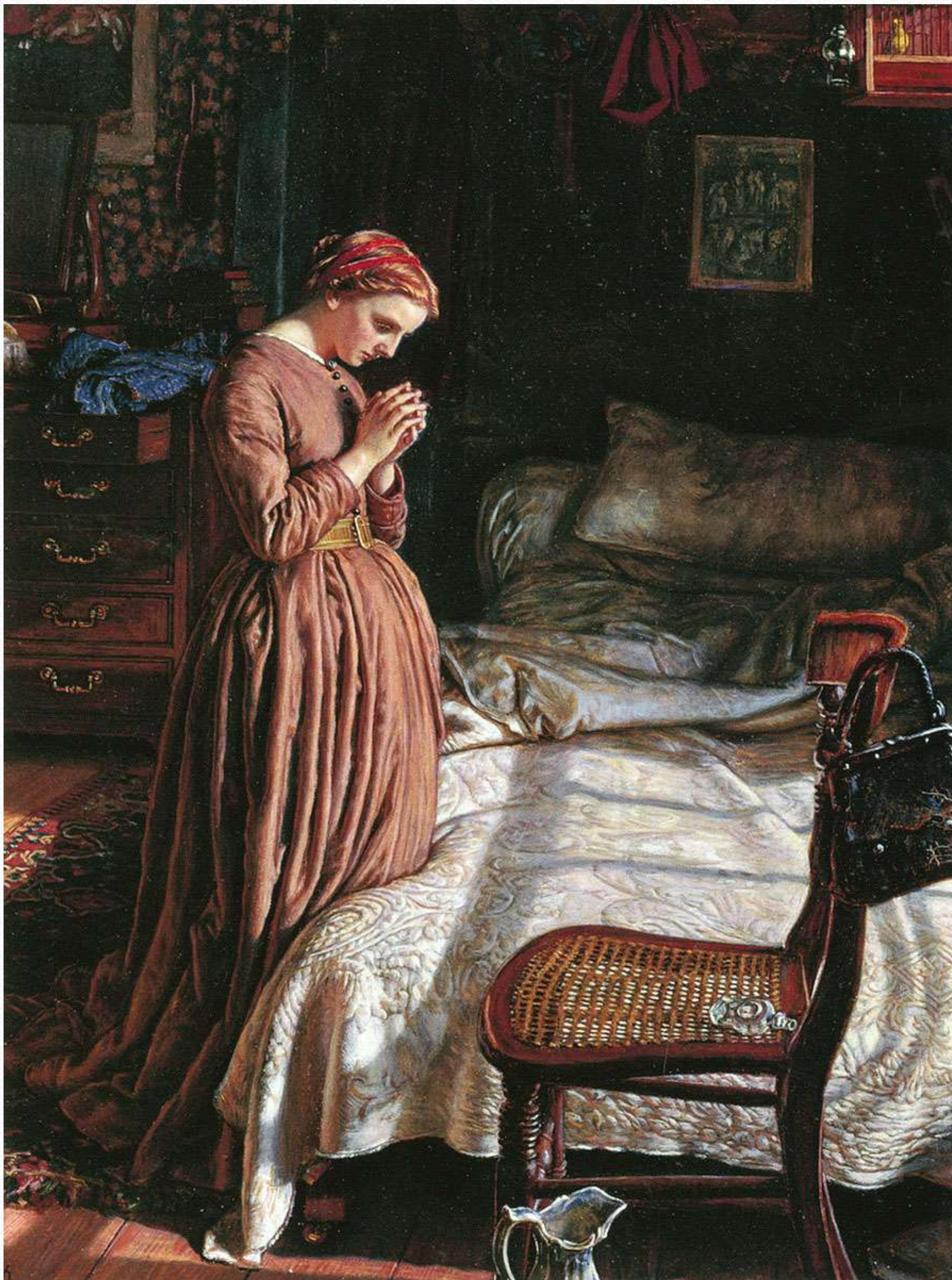
II. *A Teasing Riddle* (1845), de Augustus Leopoldo Egg, localización desconocida.

12. *The Pet* (1852), de Walter Deverell, Tate Gallery, Londres.

10. *The Grey Parrot* (1854), de Walter Deverell, National Gallery of Victoria, Melbourne.



I4. *The Waking* (1865), de John Everett Millais, Tate Gallery, Londres.



15. *Morning Prayer* (c.1860), de William Holman Hunt, localización desconocida.



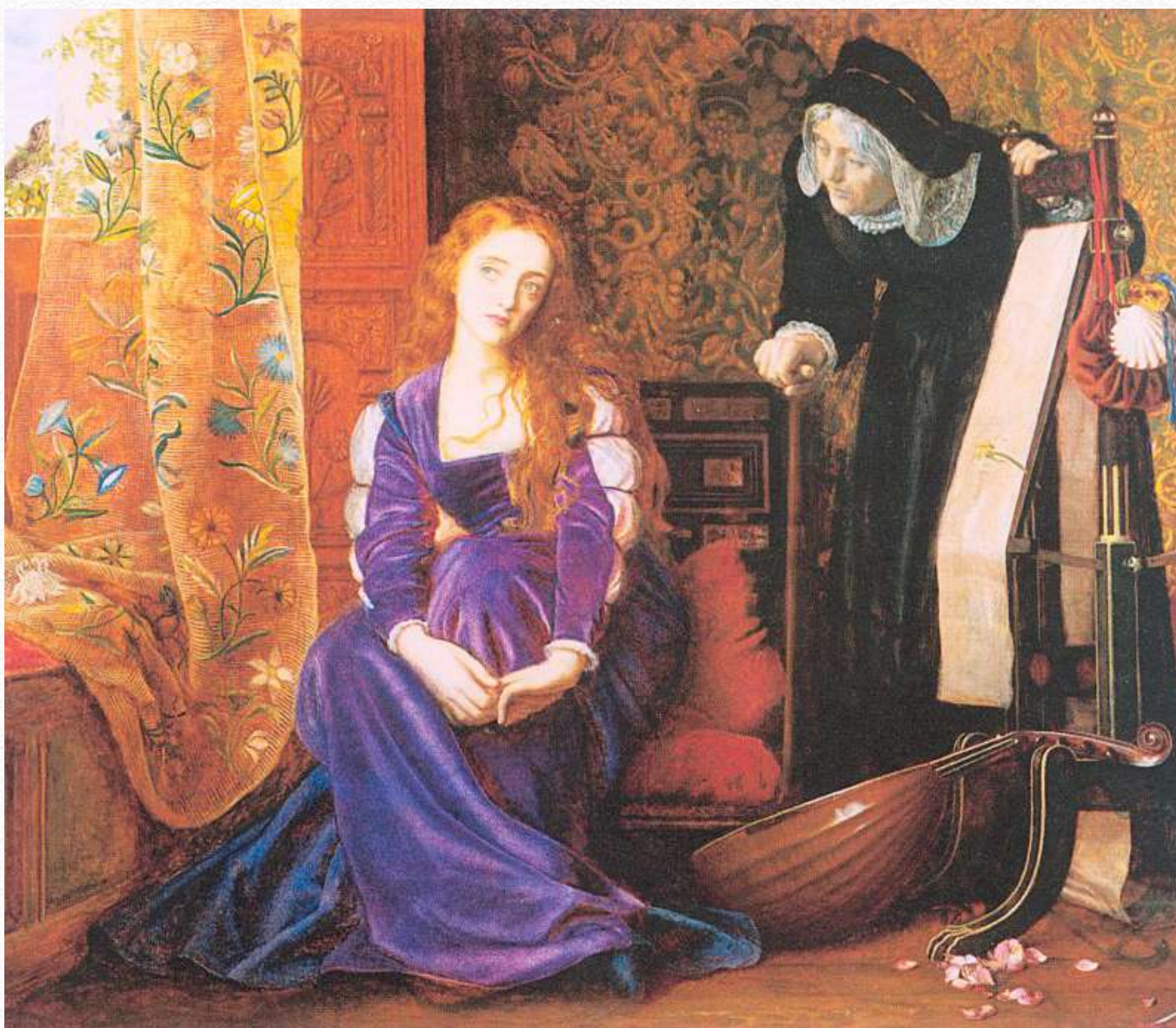
16. *Veronica Veronese* (1872), de Dante Gabriel Rossetti, Delaware Art Museum, Wilmington.



17. *La Pia de' Tolomei* (1868), de Dante Gabriel Rossetti, Delaware Art Museum, Wilmington.

18. *Mariana* (1851), de John Everett Millais, Tate Gallery, Londres.

19. *The Lady of Shalott* (1887-1905), de William Holman Hunt, National Gallery of Victoria, Melbourne.



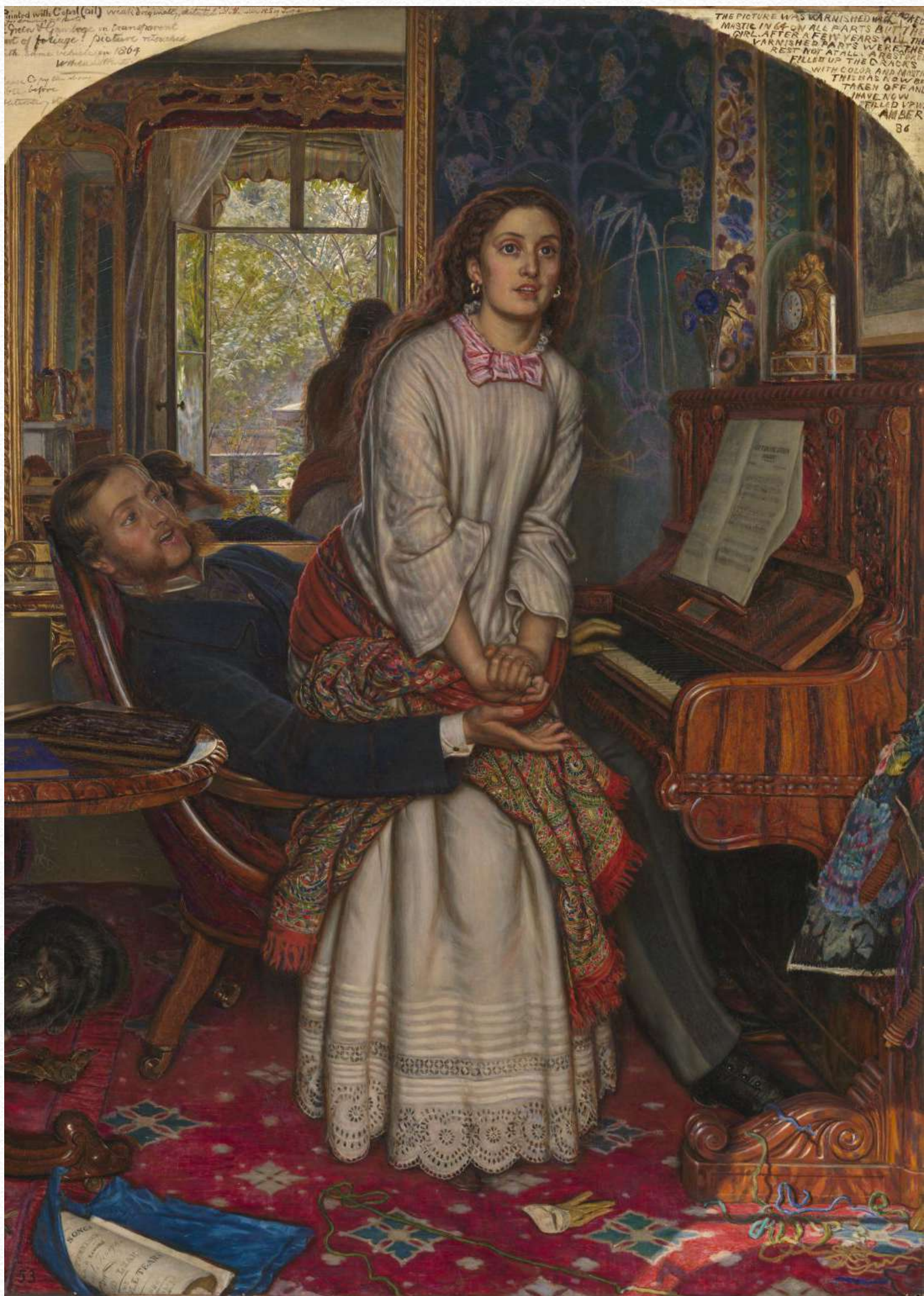
20. *O Swallow Swallow* (1894), de John Melhuish Strudwick, Sudley House, Liverpool.

21. *The Pained Heart* (1868-1872), de Arthur Hughes, colección privada.

22. *The Blue Bird* (1918), de Frank Cadogan Cowper, Christie's, Londres.



23. *The Woodman's Daughter* (1851), de John Everett Millais, Guildhall Art Gallery, Londres.



24. *The Awakening Conscience* (1853), de William Holman Hunt, Tate Gallery, Londres.



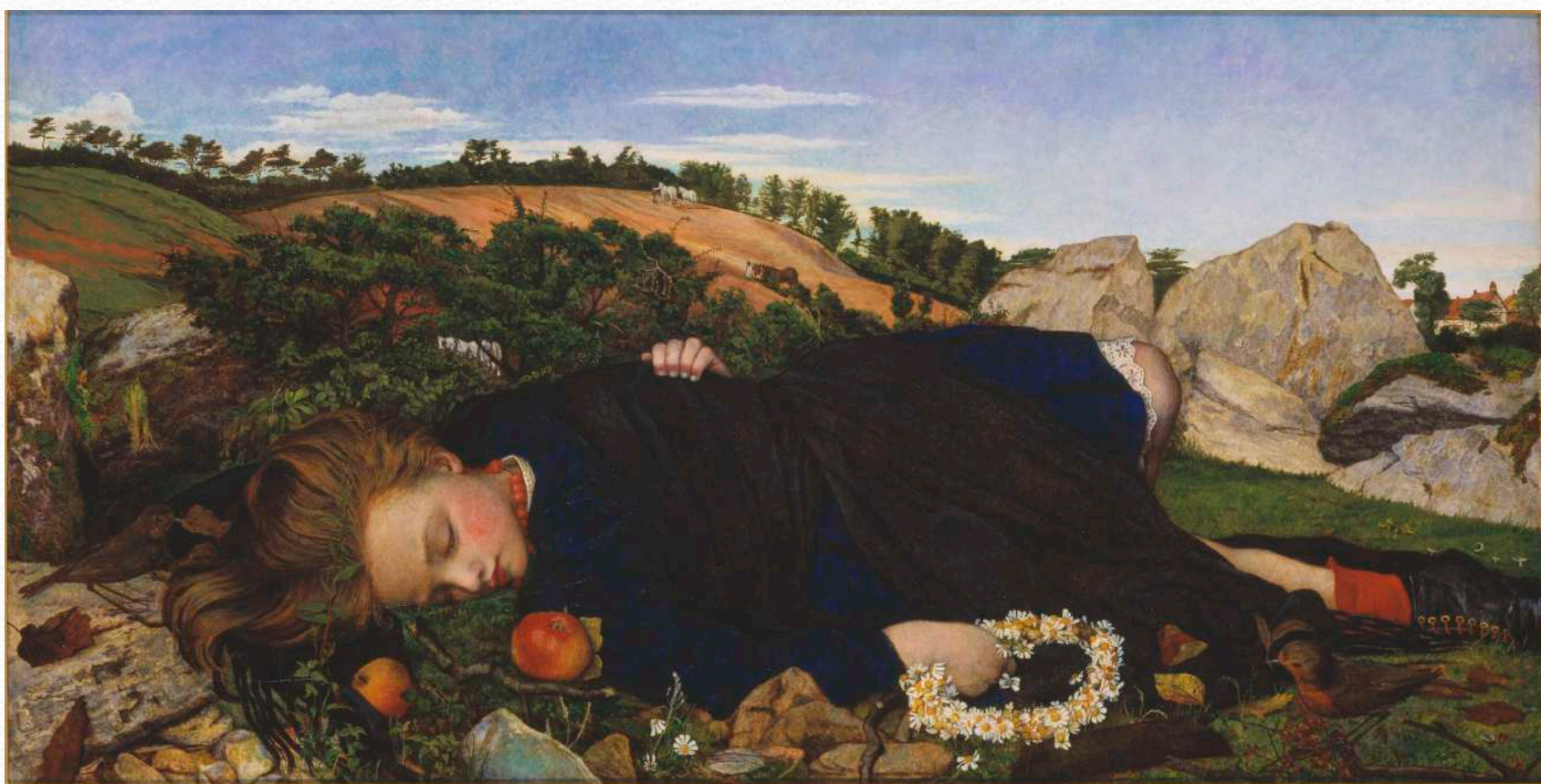
25. *Found* (1853-1882), de Dante Gabriel Rossetti, Delaware Art Museum, Wilmington.



*Father Thames Introducing His Offspring to the Fair City of London. Punch, 3 de julio de 1858.
British Library*

26. *Thoughts of the Past* (1858-1859), de John Roddam Spencer Stanhope, Sudley House, Tate Gallery, Londres.

27. *Robin of Modern Times* (c.1857-1860), de John Roddam Spencer Stanhope, colección privada.





28. *Past and Present* (1858), de Leopold Augustus Egg, Tate Gallery, Londres.



29. *Earthbound* (1897), de Evelyn De Morgan, De Morgan Collection, Londres.

30. *The Worship of Mammon* (1909), de Evelyn De Morgan, Watts Gallery, Guildford, Surrey.



31. *The World's Wealth (or The Crown of Gloria)* (1896), de Evelyn De Morgan, colección privada.

32. *Simonetta Vespucci* (c.1490), de Piero di Cosimo, Musée Condé, Chantilly.

33. *The Marriage of St Francis and Holy Poverty* (1905), de Evelyn De Morgan, fotografía.



34. *St Christina Giving Her Father's Jewels to the Poor* (1904), de Evelyn De Morgan, fotografía y bocetos, De Morgan Foundation, Londres.



35. *The Hourglass* (1905), de Evelyn De Morgan, De Morgan Collection, Londres.

36. *A Soul in Hell* (c.1905-1910), de Evelyn De Morgan, De Morgan Collection, Londres.



37. *The Prisoner* (1907), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.



CAPÍTULO IV

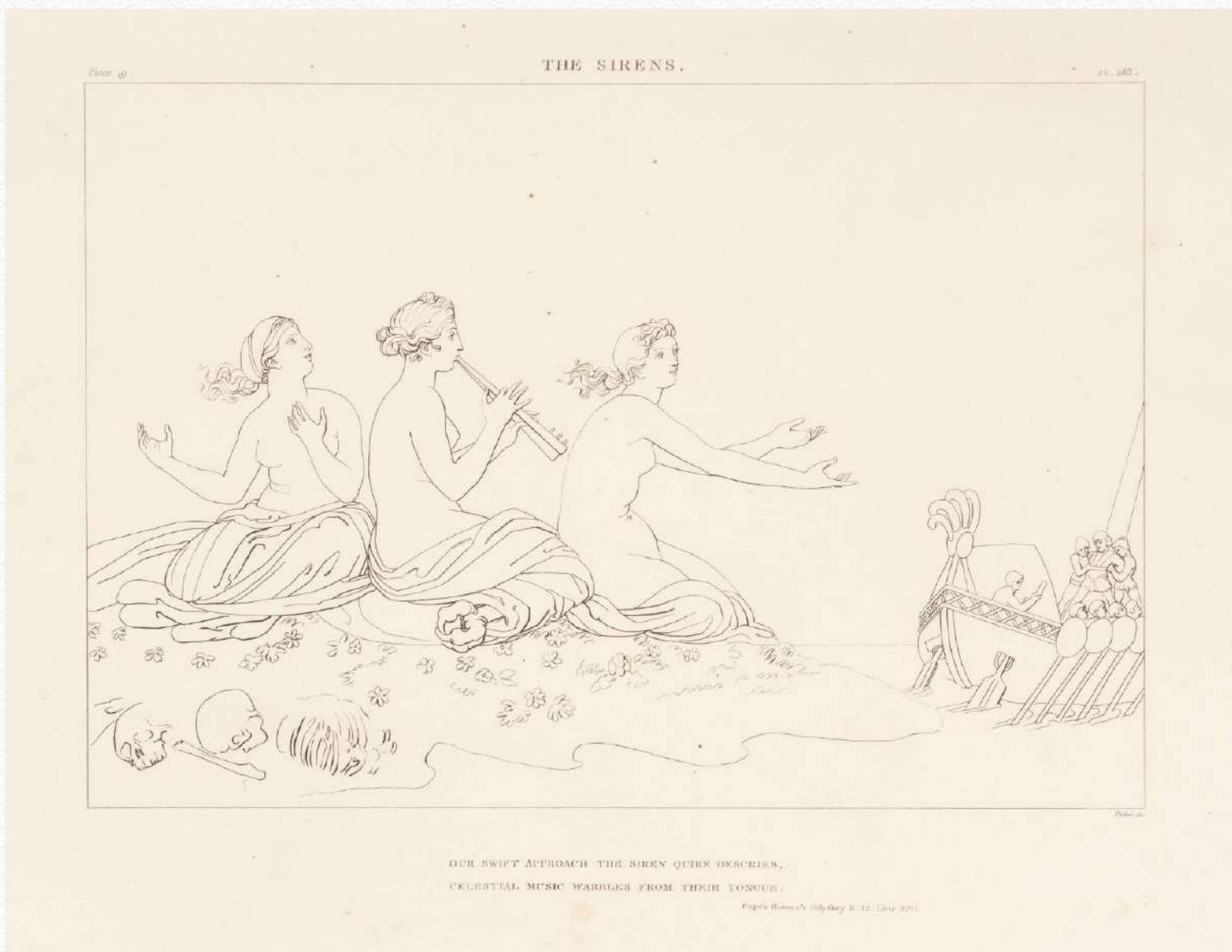




1. The *Siren Vase* (c.480-460 a.C.), stamnos ático. British Museum de Londres.



2. *Ulysses and the Sirens* (1891), de John William Waterhouse. National Gallery de Victoria, Melbourne.



3. *The Sirens* (1805), de John Flaxman, Tate Gallery, Londres.



4. *The Sirens and Ulysses* (1837), de William Etty, Manchester City Art Gallery.



“La sirena encarnaba todos los males y peligros, mitológicos y coetáneos, la corrupción psíquica, moral y corporal que ostentaban las prostitutas en callejones oscuros y perniciosos lupanares.”

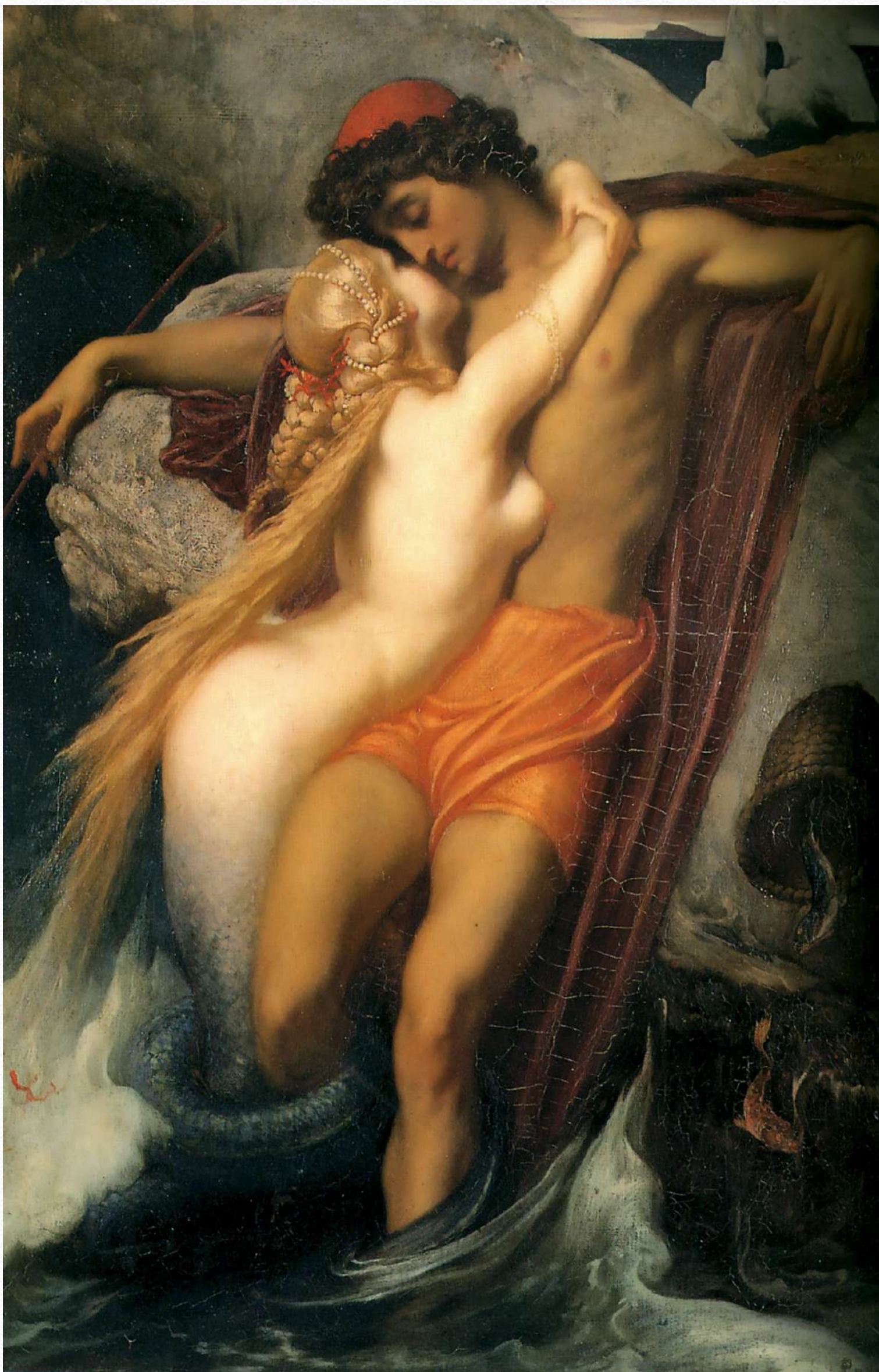


5. *The Sirens* (1849), de William Edward Frost, Sotheby's Belgravia.

6. *A Siren* (1888), de Edward Armitage, City Art Gallery de Leeds.

7. *Mermaids' Rocks* (1894), de Edward Matthew Hale, City Art Gallery de Leeds.





8. *The Fisherman and the Siren* (1858), de Frederic Leighton, Bristol Art Gallery.



9. *The Depths of the Sea* (1886), de Edward Burne-Jones, Harvard Art Museums/Fogg Museum.

10. *Mermaid and Child* (1882), de Edward Burne-Jones, Tate Gallery.

11. *Mermaid with Her Offspring* (1885), de Edward Burne-Jones, colección privada.





I2. *A Male Figure Struggling with a Mermaid* (c.1870), de Edward Burne-Jones, Ashmolean Museum.

I3. *The Grave of the Sea* (1905), de Edward Burne-Jones, Birmingham Museums and Art Gallery.

I4. *Mermaids in the Deep (The Mermaid Family)* (1878), de Edward Burne-Jones, colección privada.

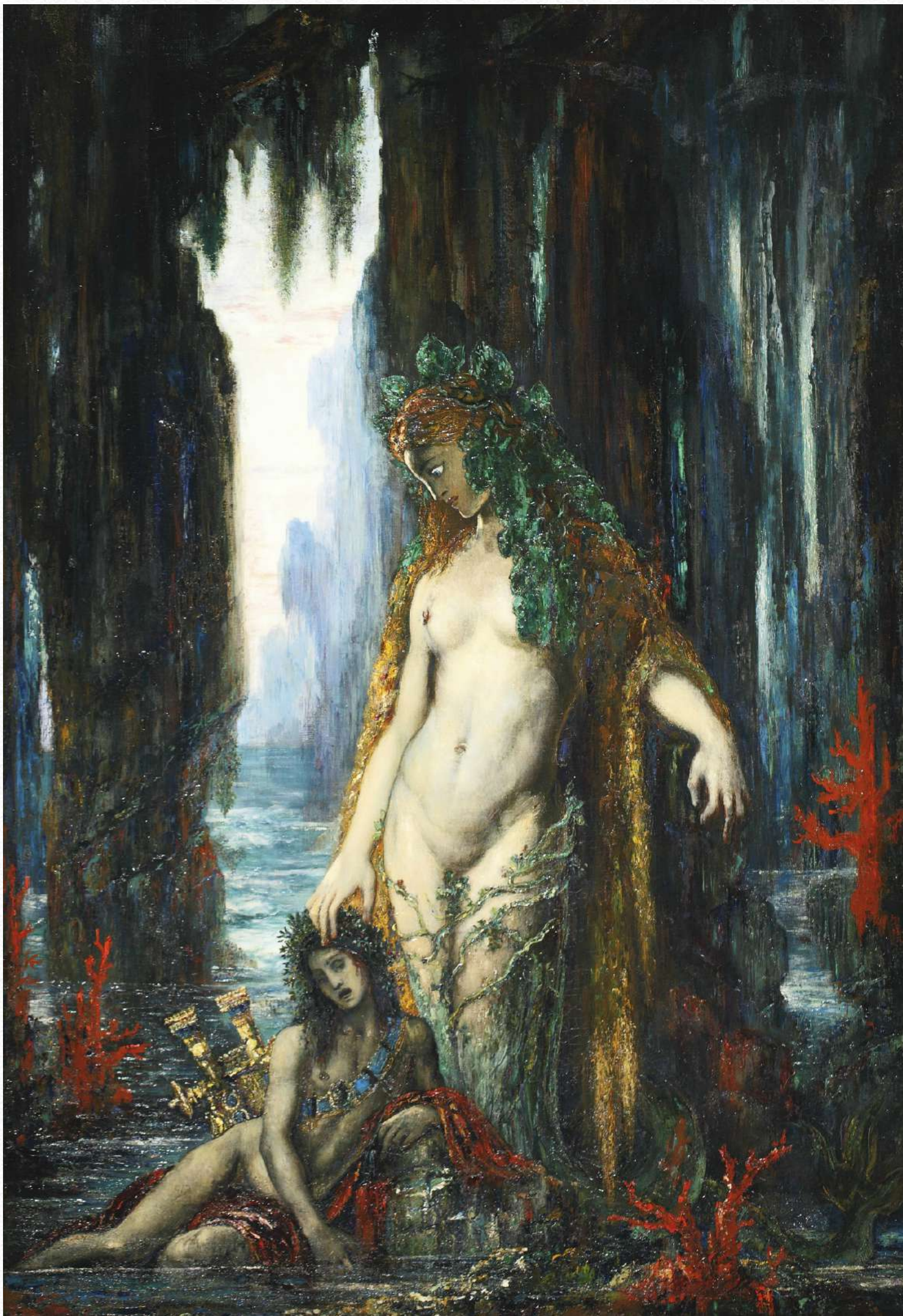
I5. *The Sea Nymph* (1881), de Edward Burne-Jones, colección privada.



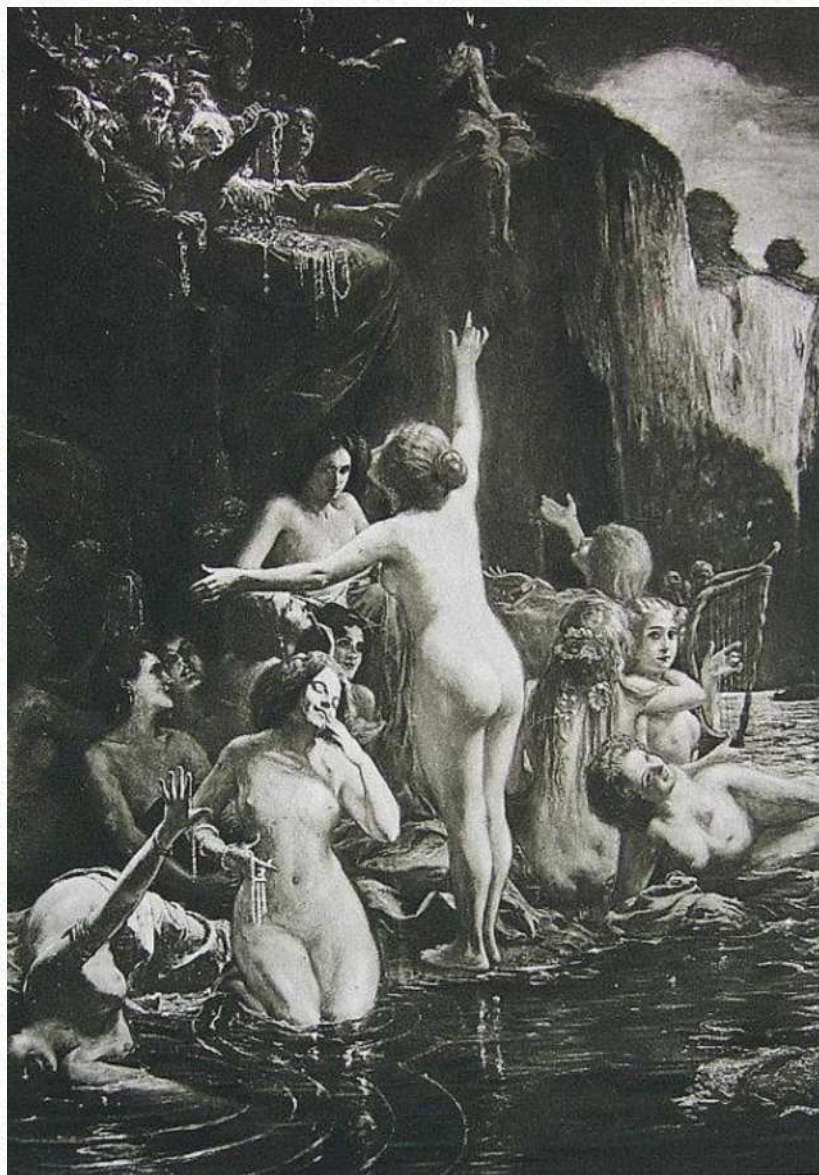
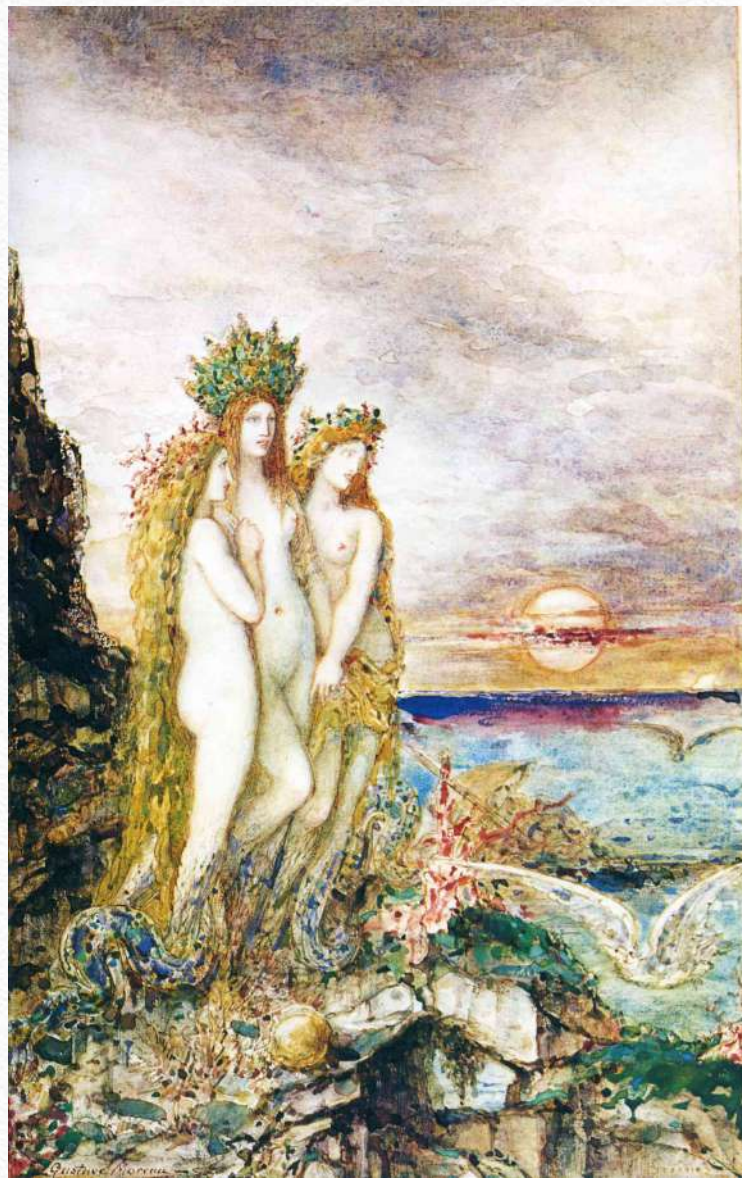
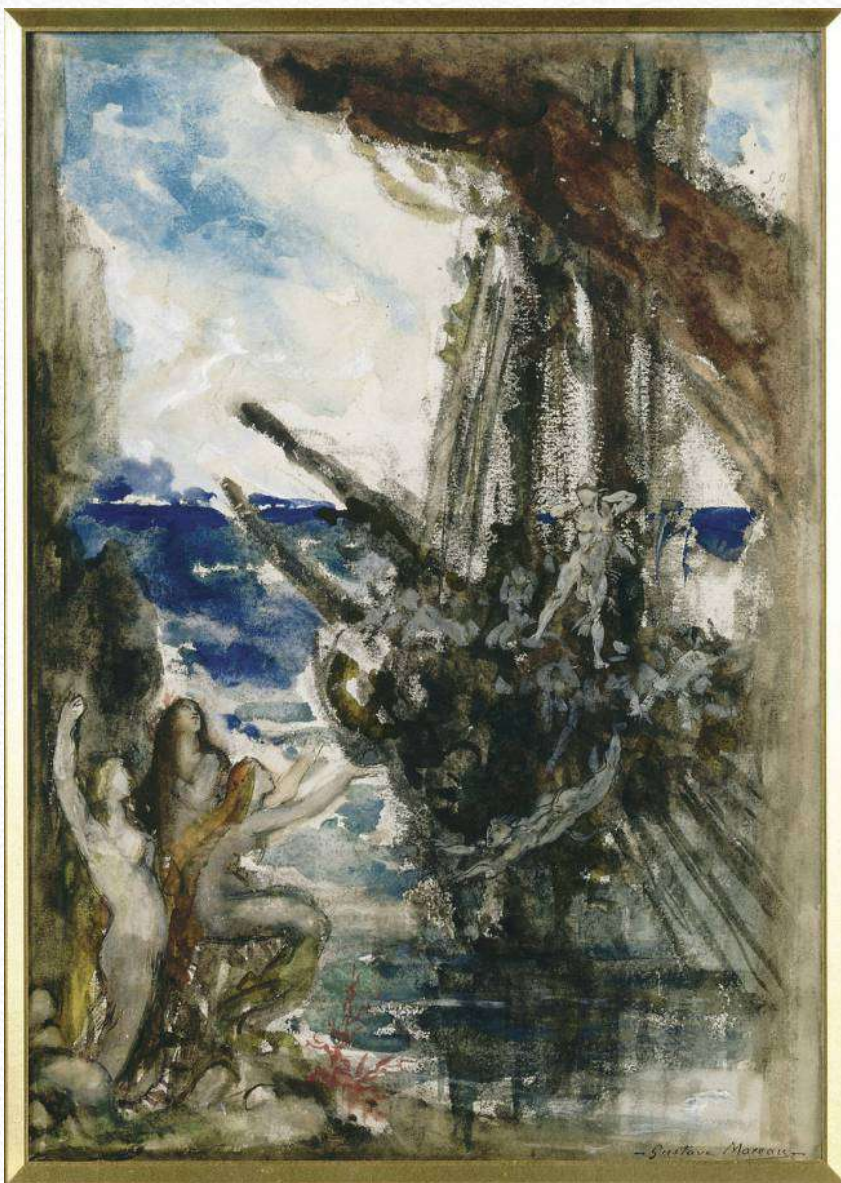
“La consabida dicotomía naturaleza/cultura = femenino/masculino queda personificada por la cueva y el mar, emblemas de una naturaleza poderosa e insensible a la ambiciosa civilización masculina, simbolizada por el imponente barco a la deriva”

I6. *The Sirens* (c.1870-1898), de Edward Burne-Jones, Ringling Museum, Sarasota.

I7. *The Cave of the Storm Nymphs* (1903), de Edward John Poynter, Norfolk Hermitage Museum.



18. *Le Poète et la Sirène* (1893), de Gustave Moreau, Colección Hiroshi Matsuo, Japón.



*“Sous les frissons d’un ciel ardent et triste,
fleurit hymne adorable en sa mélancolie,
la chanson des Sirènes.”*

Les Sirènes Jean Lorrain (1883)

19. *Ulysse et les sirènes* (c.1875), de Gustave Moreau, Musée Gustave Moreau, Paris.

20. *Les Sirènes* (1882), de Gustave Moreau, Harvard Art Museum/Fogg Museum.

21. *Siren's Nest* (1896-1899), de Lajos Márk, localización desconocida.



22. *Sirena o Abisso verde* (1893), de Giulio Aristide Sartorio, Galleria Civica di Arte Moderna e Contemporanea, Torino.



23. *Ulysses and the Sirens* (1909), de Herbert James Draper, Ferens Art Gallery, Kingston upon Hull.



24. *Ligeia Siren* (1873), de Dante Gabriel Rossetti, colección privada.

25. *A Sea Spell* (1877), de Dante Gabriel Rossetti, Harvard Art Museum/Fogg Museum.

26. *The Sea Maiden* (1894), de Herbert James Draper, Christie's, Londres.



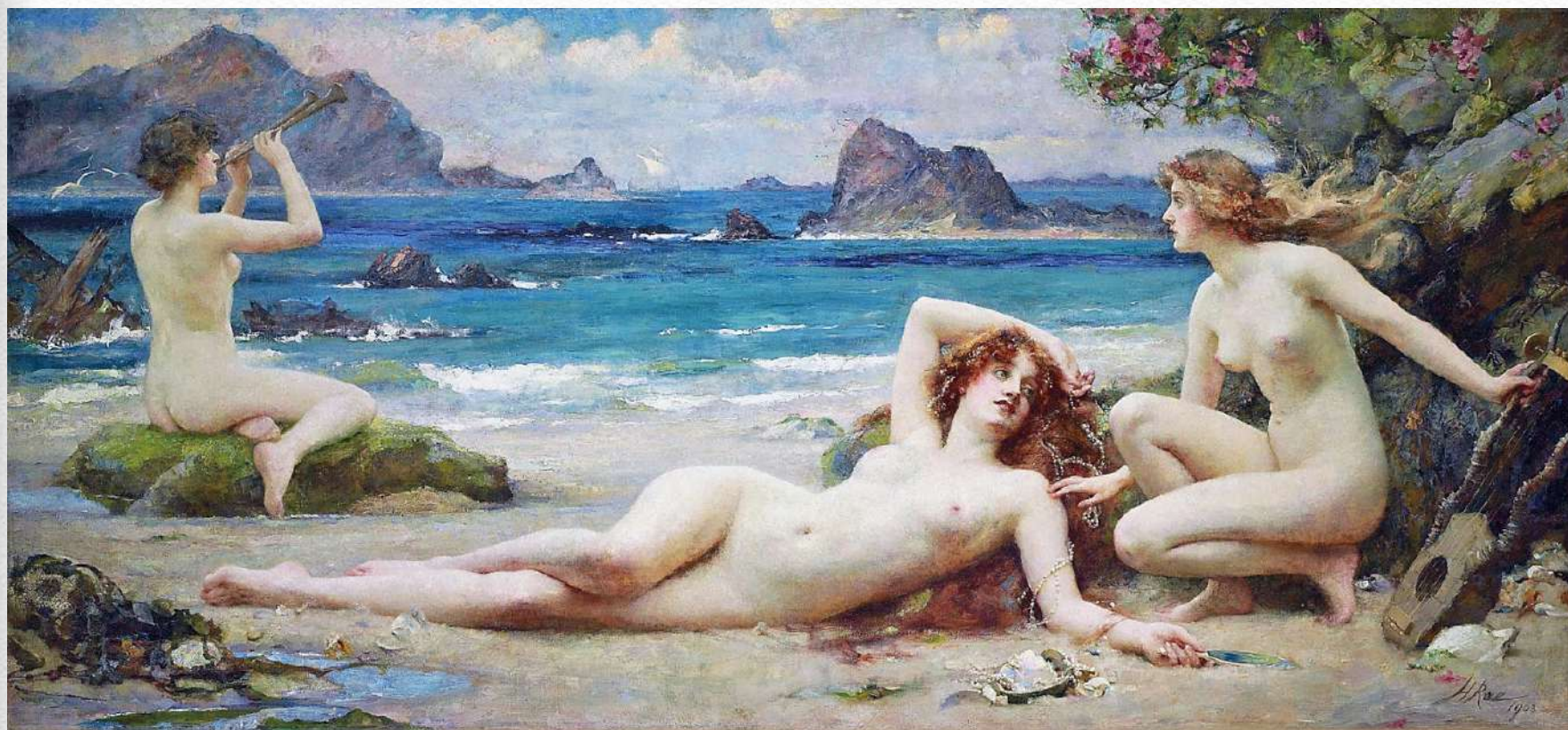


27. *A Mermaid* (1900), de John William Waterhouse, Royal Academy of Arts, Londres.

28. *The Siren* (11901), de John William Waterhouse, colección privada.

29. *Sirena con peine y espejo* (c.1400), Libro de Horas, Bodleian Library, Oxford.

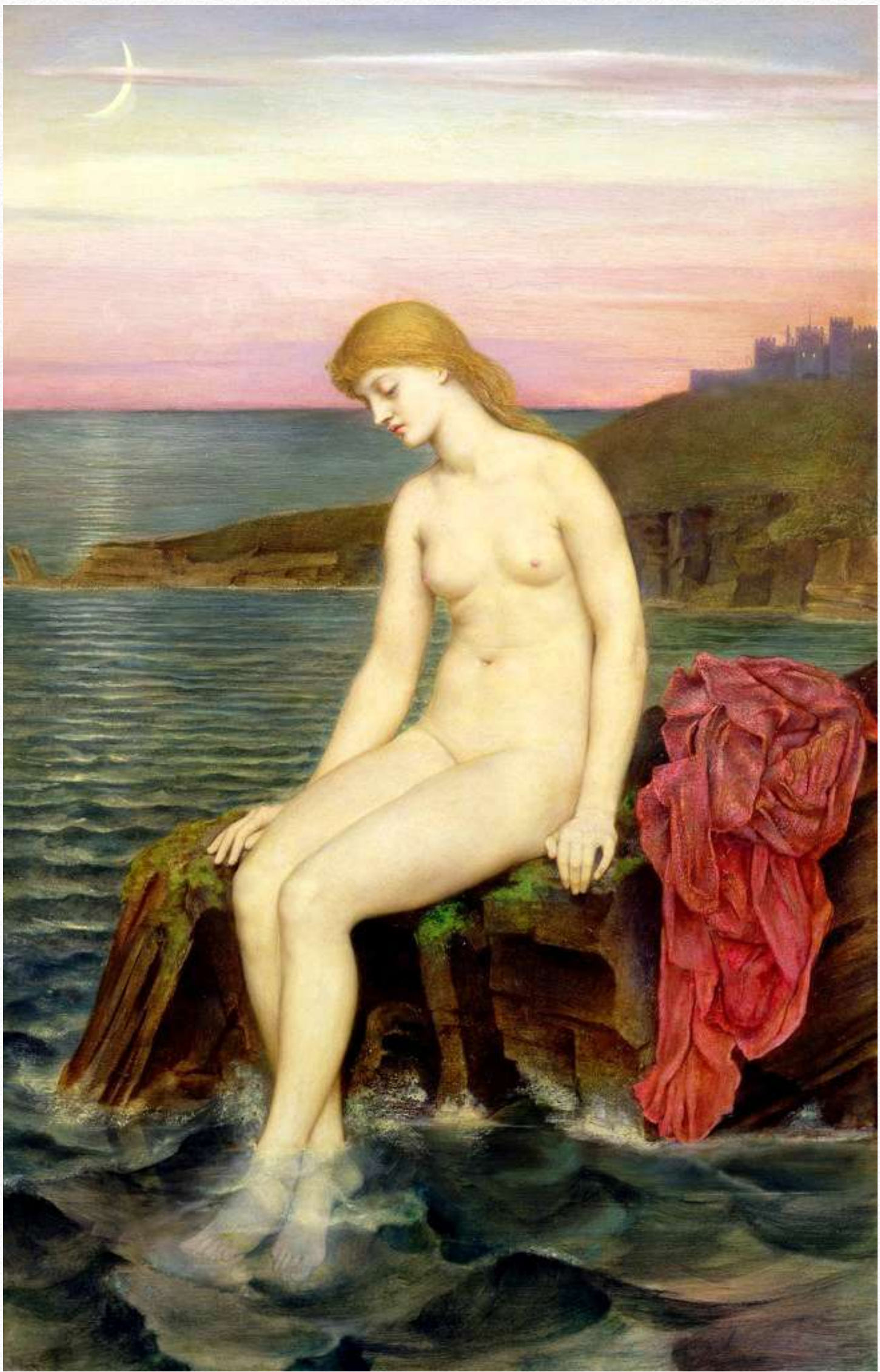
“La sirena en actitud de coquetería se hizo omnipresente a partir del gótico, pero su simbolismo va más allá de la vanitas y la luxuria; ella es también la cazadora/pescadora de las almas impuras.”



30. *The Sirens* (1903), de Henrietta Rae, Christie's, Londres.



31. *The Sea Maidens* (1885-1886), de Evelyn De Morgan, Queen's House, Greenwich.



32. *The Little Sea Maid* (1888), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.



33. *Daughters of the Mist* (c.1905-1910), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.



CAPÍTULO V





I. *Phosphorus and Hesperus* (1881), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.



2. *Sleep and Death, the Children of the Night* (1883), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.

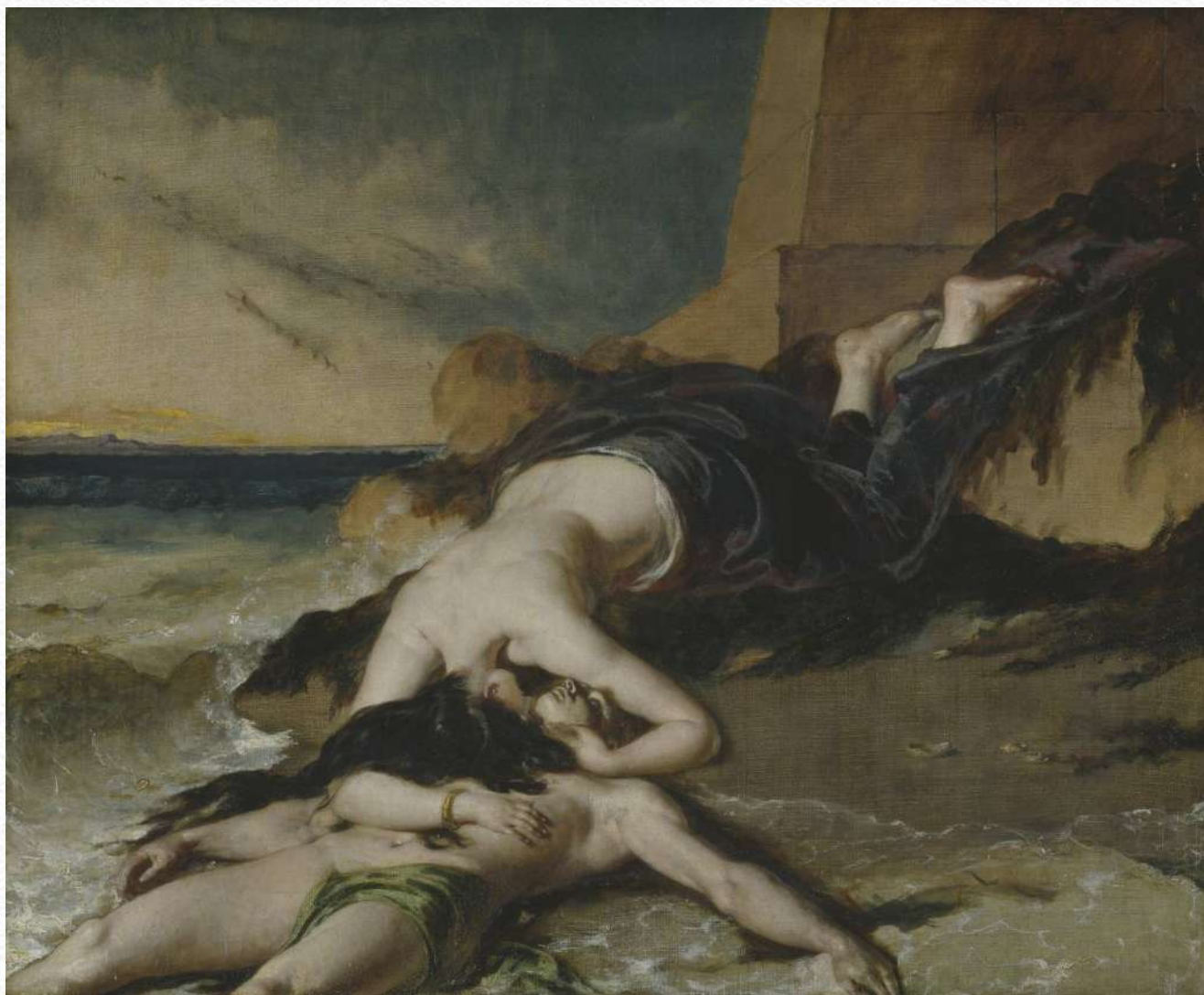
4. *The Passing of the Soul at Death* (1916-1917), de Evelyn De Morgan. The Morgan Foundation, Londres.

“La antorcha dispensa luz en ceremonias y rituales, participa de la simbología del fuego, en liturgias de iniciación y purificación y representa la vida o la muerte dependiendo de su posición levantada o invertida.”





3. *Hero Awaiting the Return of Leander* (1886-1887), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.



5. *Hero, Having Trown Herself from the Tower at the Sight of Leander Drowned, Dies on his Body* (1829), de William Etty, Tate Gallery, Londres.

6. *The Last Watch of Hero* (1887), de Frederic Leighton, Manchester Art Gallery, Manchester.

7. *Hero* (c.1875), de Edward Burne-Jones, Christie's, Londres.



8. *Dantis Amor* (1860), de Dante Gabriel Rossetti, Tate Gallery, Londres.

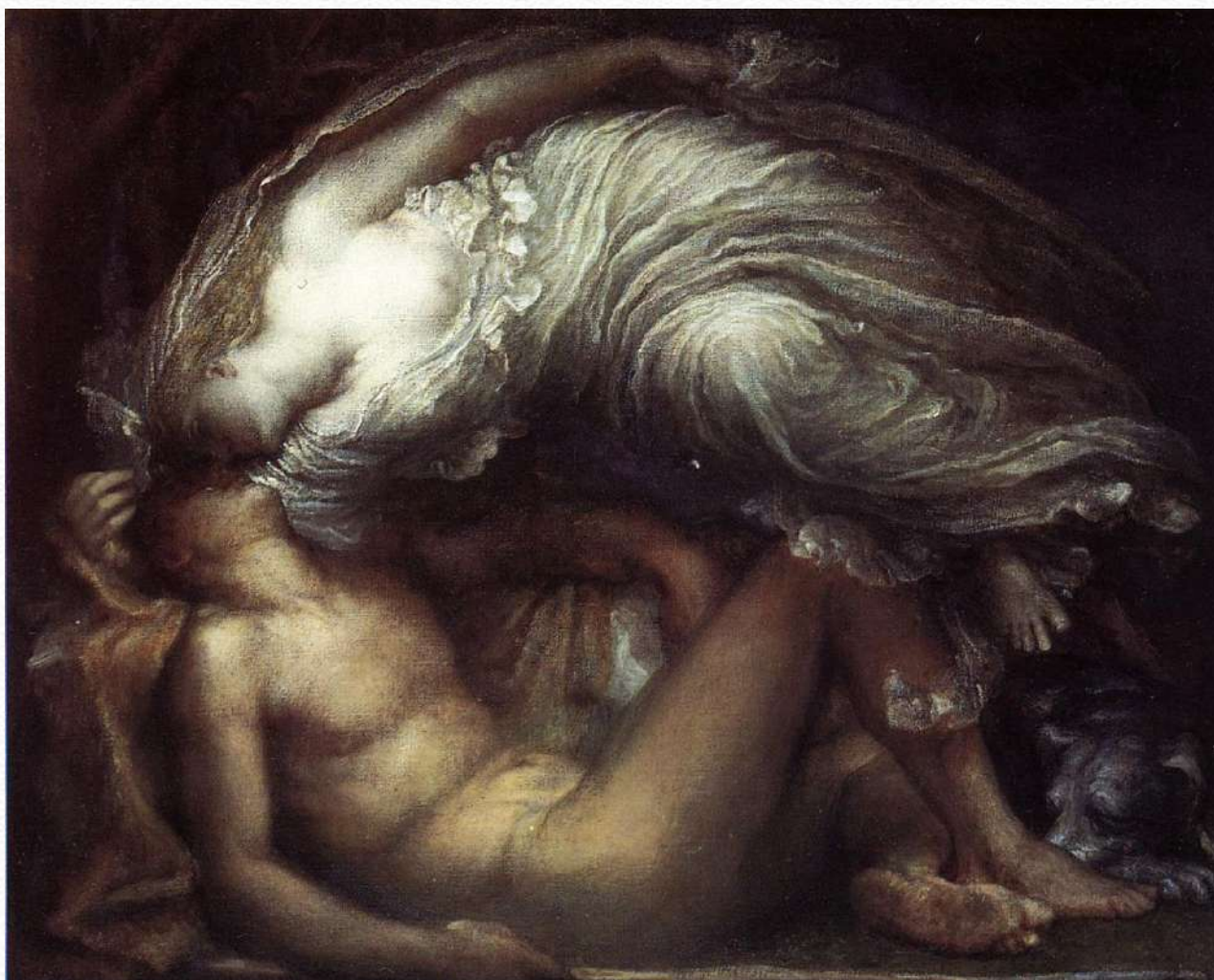
“La imagen retrata el momento de la muerte de Beatriz (Luna) y su unión con Cristo (Sol), la reunión de lo divino y lo humano, de lo solar y lo lunar, de lo masculino y lo femenino, no como pares de opuestos, sino como complementarios; una reunión que, para Rossetti, solo era posible a merced del Amor.”



9. *Luna (The Moon)* (1871-1872), de Edward Burne-Jones, Christie's, Londres.

10. *Luna (Stella Mutabilis Lunae)* (1879), de Edward Burne-Jones, Torre Abbey Museum, Torquay.

11. *Luna (Stella Mutabilis Lunae)* (1879), de Edward Burne-Jones, Torre Abbey Museum, Torquay.



I2. *Endymion* (c.1869-1872), de George Frederic Watts, localización desconocida.

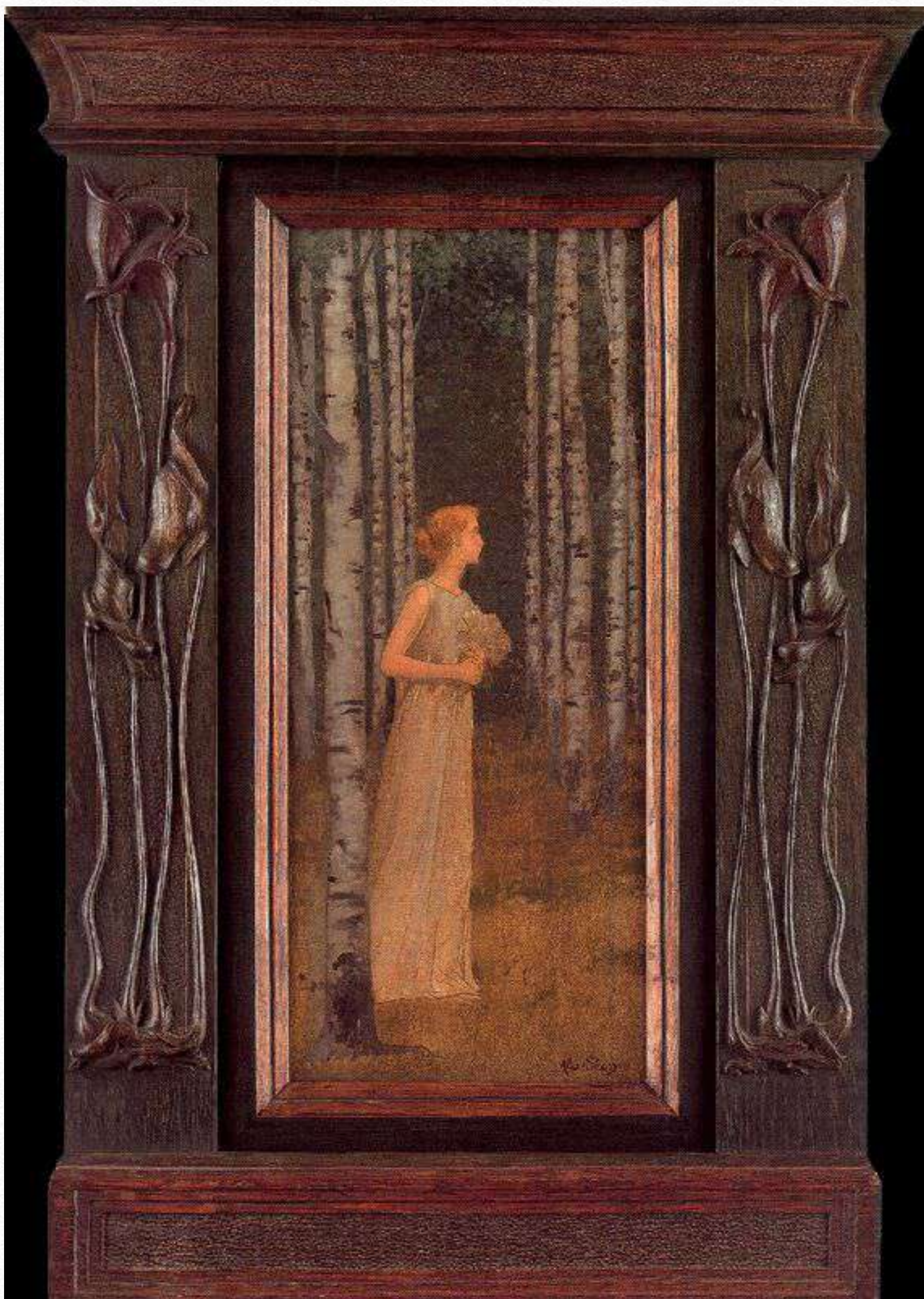
I3. *Endymion* (1903), de George Frederic Watts, Watts Galley-Artists'Village, Guildford (Londres).



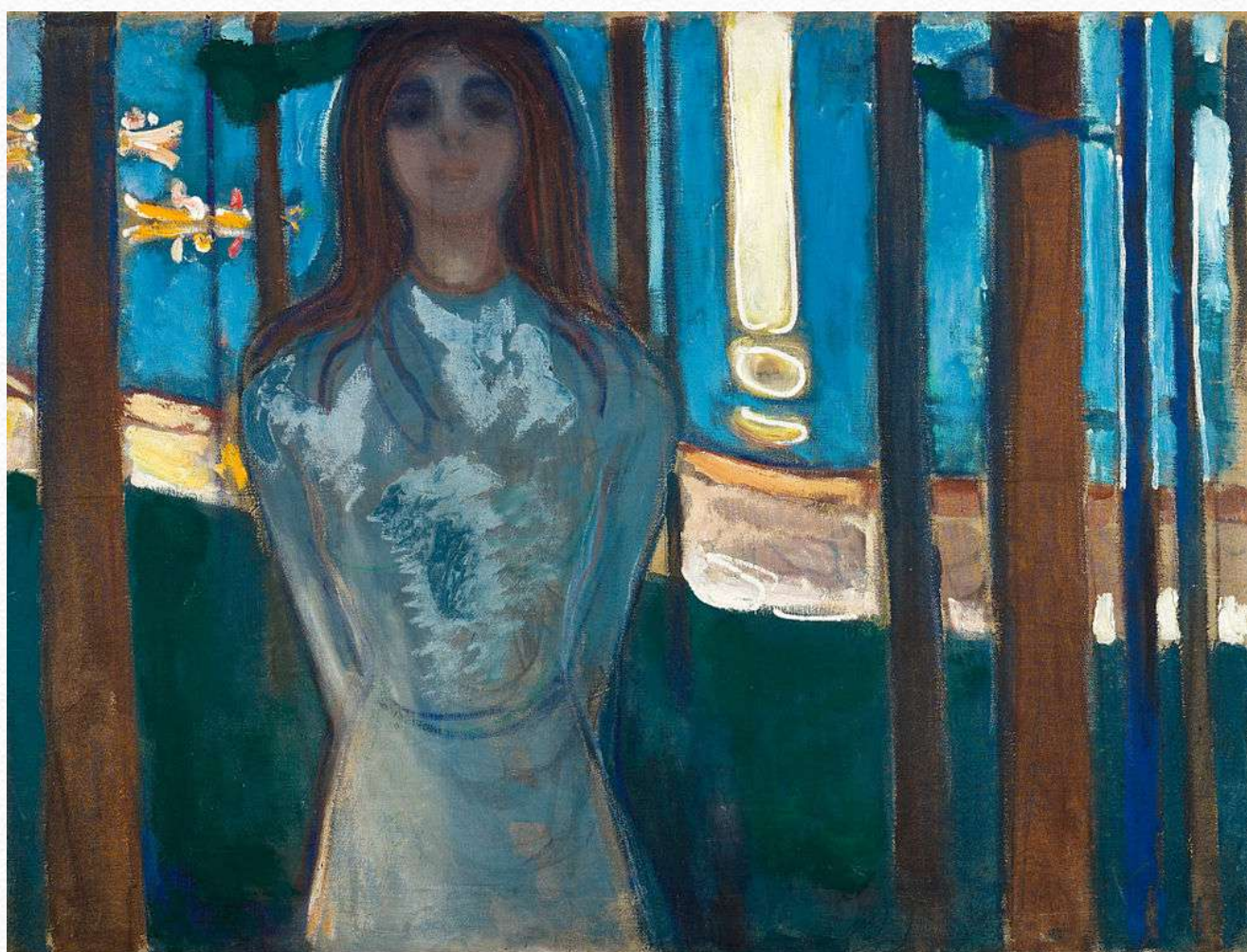
I4. *Summer Moon* (1872), de Frederic Leighton, colección privada.

I5. *Vision* (1903), de Alphonse Osbert, Musée d'Orsay, París.

I6. *Les chants de la nuit* (1896, de Alphonse Osbert, Musée d'Orsay, París.

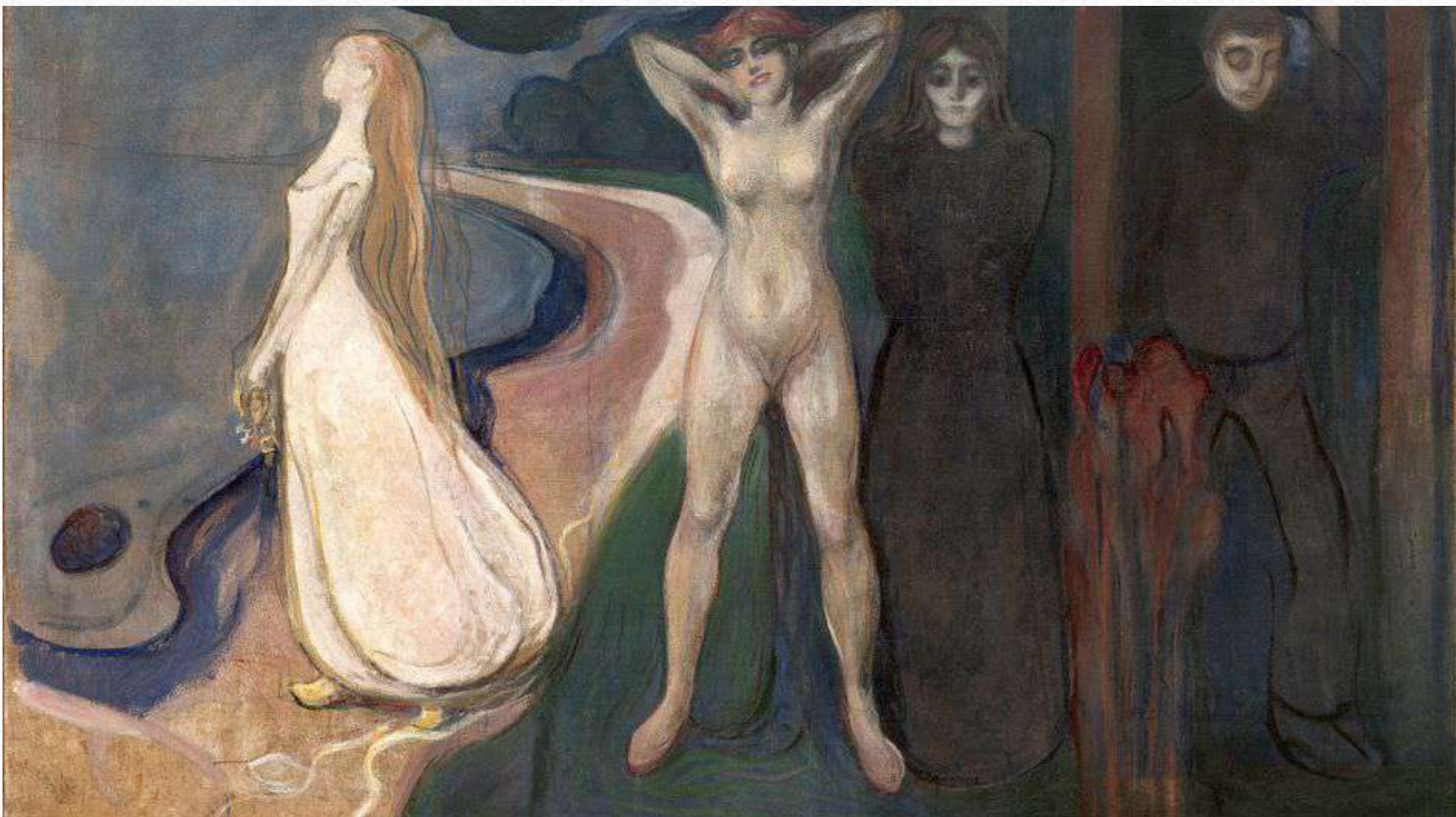


I7. *La Passante* (c.1895), de Alexandre Séon, colección de Lucile Audouy, París.



18. *Stemmen* (1893), de Edvard Munch, Museum of Fine Arts, Boston.

19. *Sommernatt* (1896), de Edvard Munch, Munch-museet, Oslo.



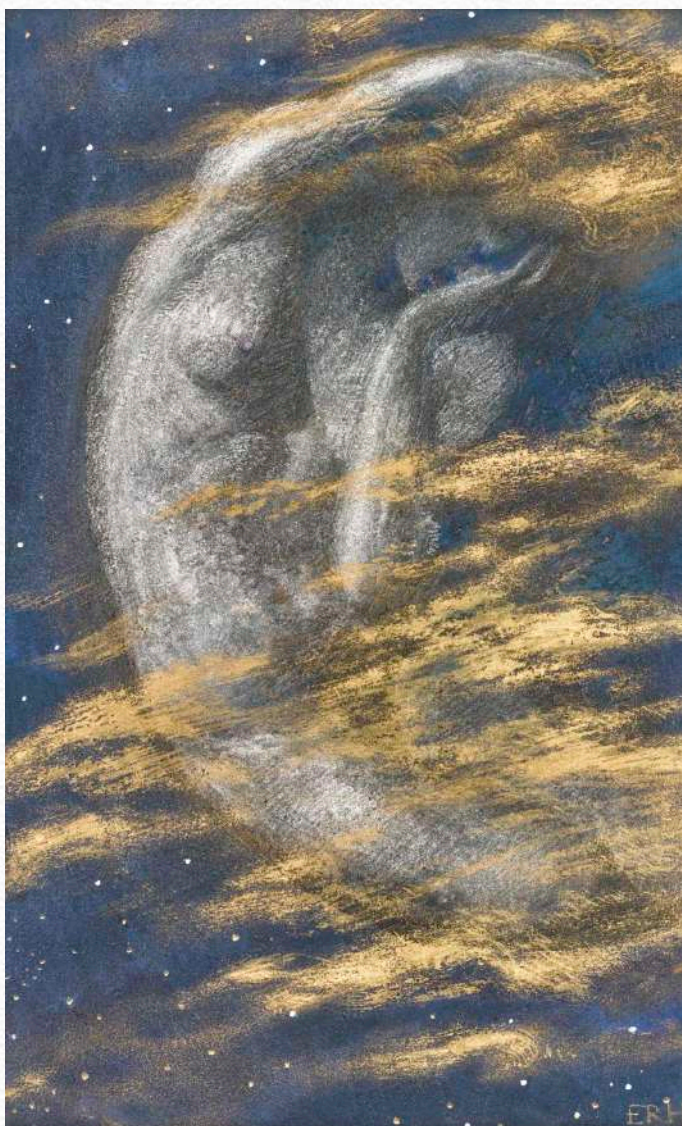
20. *Kvinnei i tre stadier* (1894), de Edvard Munch, Bergen Kunstmuseum.



21. *Livets dans* (1899-1900), de Edvard Munch, Nasjonal-museet, Oslo.

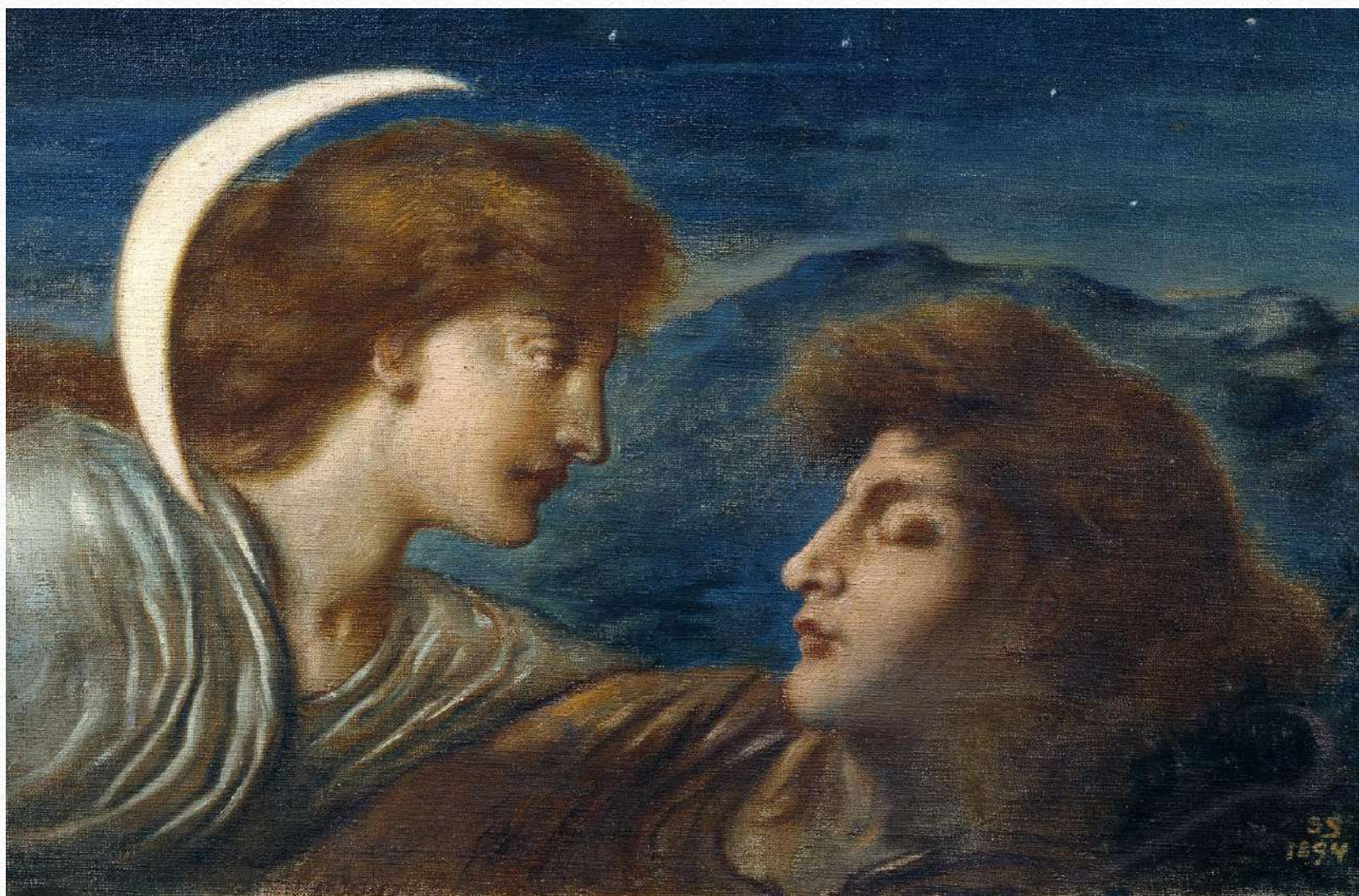


22. *Girl in the East Wind with Ravens Passing the Moon, or Ill Omen* (1893), de Frances Macdonald, Hunterian Art Gallery, Glasgow.

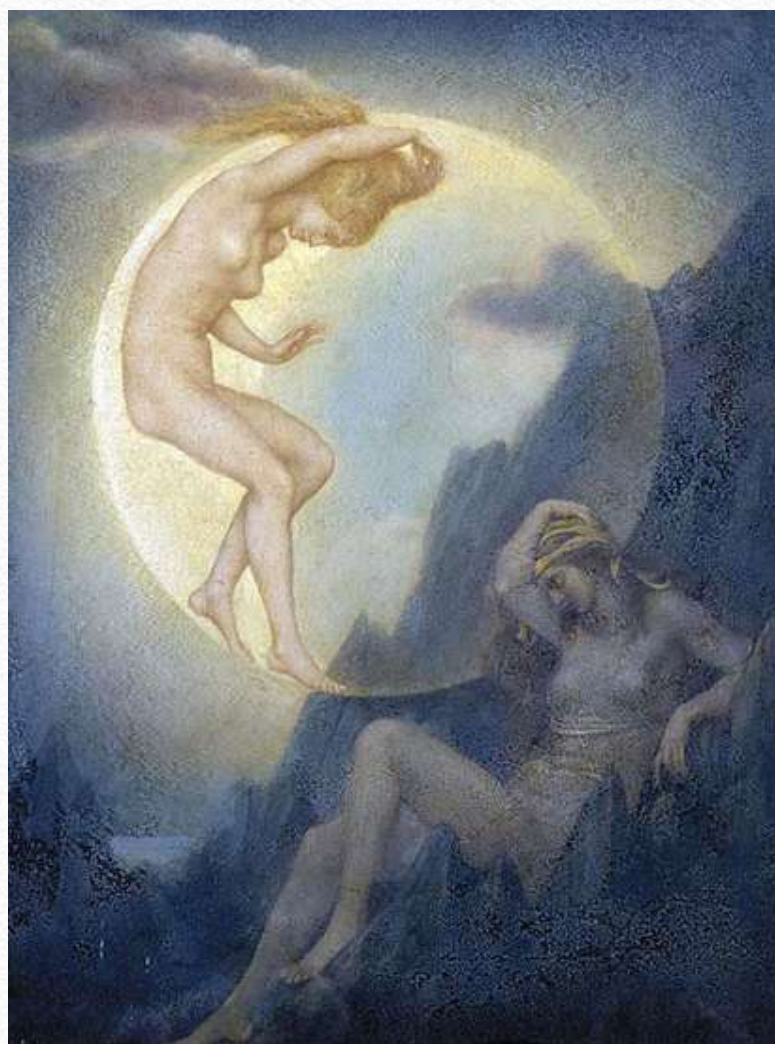


23. *Weary Moon* (1911), de Edward Robert Hughes, Birmingham Museums and Art Gallery.

24. *Radiant Moon* (1910), de Edward Robert Hughes, localización desconocida.



25. *The Moon and Sleep* (1894), de Simeon Solomon, Tate Gallery, Londres.



“Las iconoginias lunares de Evelyn De Morgan son una alegoría del hermanamiento femenino y de la progresión espiritual, una reivindicación positiva de las figuras mitológicas consideradas funestas y un (auto)reconocimiento de lo sagrado femenino.”

26. *Luna* (1885), de Evelyn De Morgan, The De Morgan Foundation, Londres.

27. *The Sleeping Earth and Wakening Moon* (c.1905), de Evelyn De Morgan, localización desconocida.

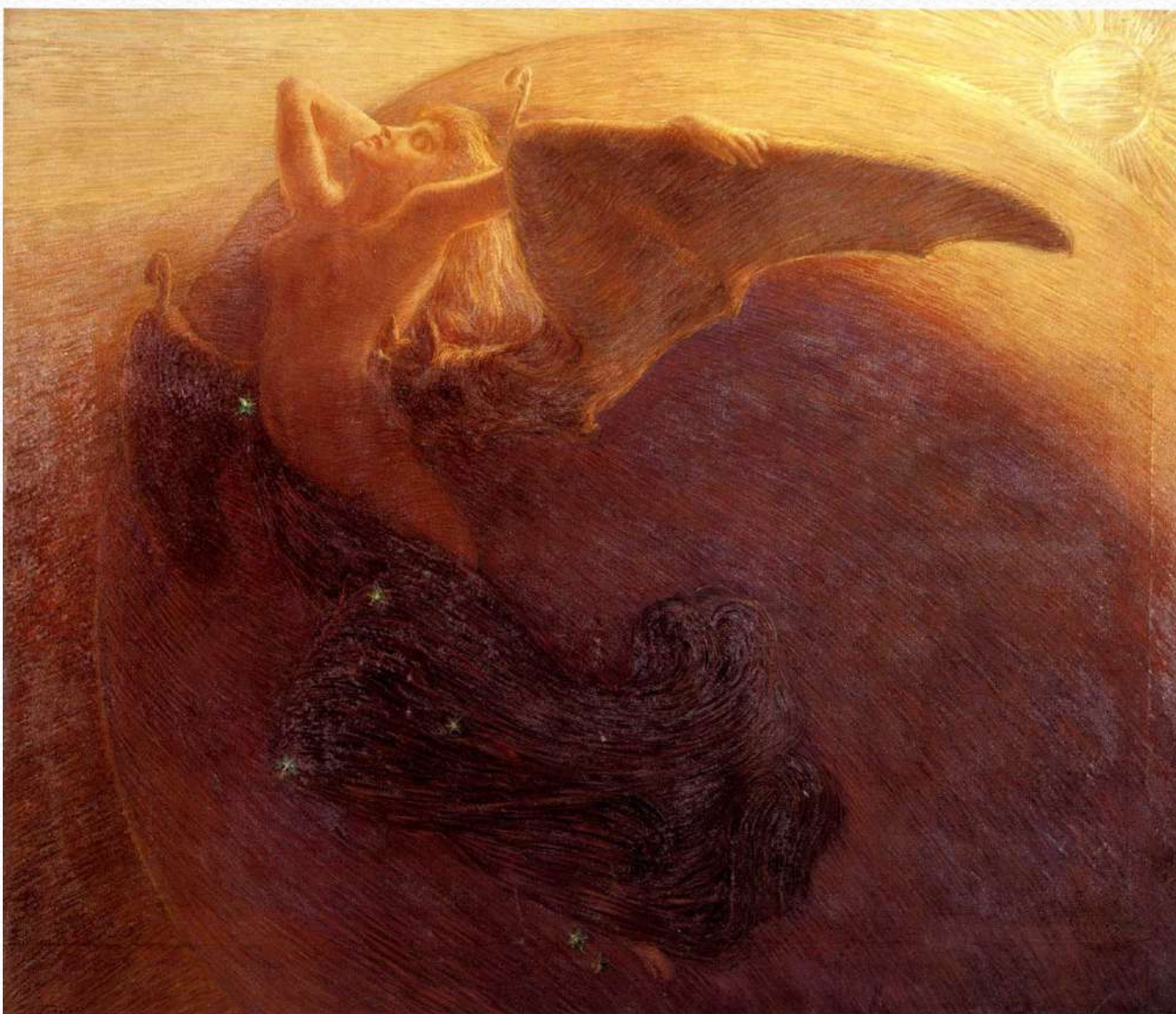
28b. *Moonbeams Dipping into the Sea* (1918), de Evelyn De Morgan, National Trust-Knightshayes Court, Devon.



28a. *Moonbeams Dipping into the Sea* (c.1900), de Evelyn De Morgan, The Morgan Foundation, Londres.



29. *Notturmo* (1894), de Gaetano Previati, Galleria di Piazza Scala, Milán.



30. *Il giorno sveglia la notte* (c.1905), de Gaetano Previati, Civico Museo Revoltella, Galleria d'Arte Moderna, Trieste.



30. *La Nuit* (c.1855), de Jean-Léon Gérôme, Musée d'Orsay, Paris.

31. *Humeur Nocturne* (1882), de William-Adolphe Bouguereau, Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

32. *La Nuit* (1883), de William-Adolphe Bouguereau, Hillwood Museum & Gardens, Washington DC.

33. *Nyx* (1880), de Gustave Moreau, Museo Pusckin, Moscú.



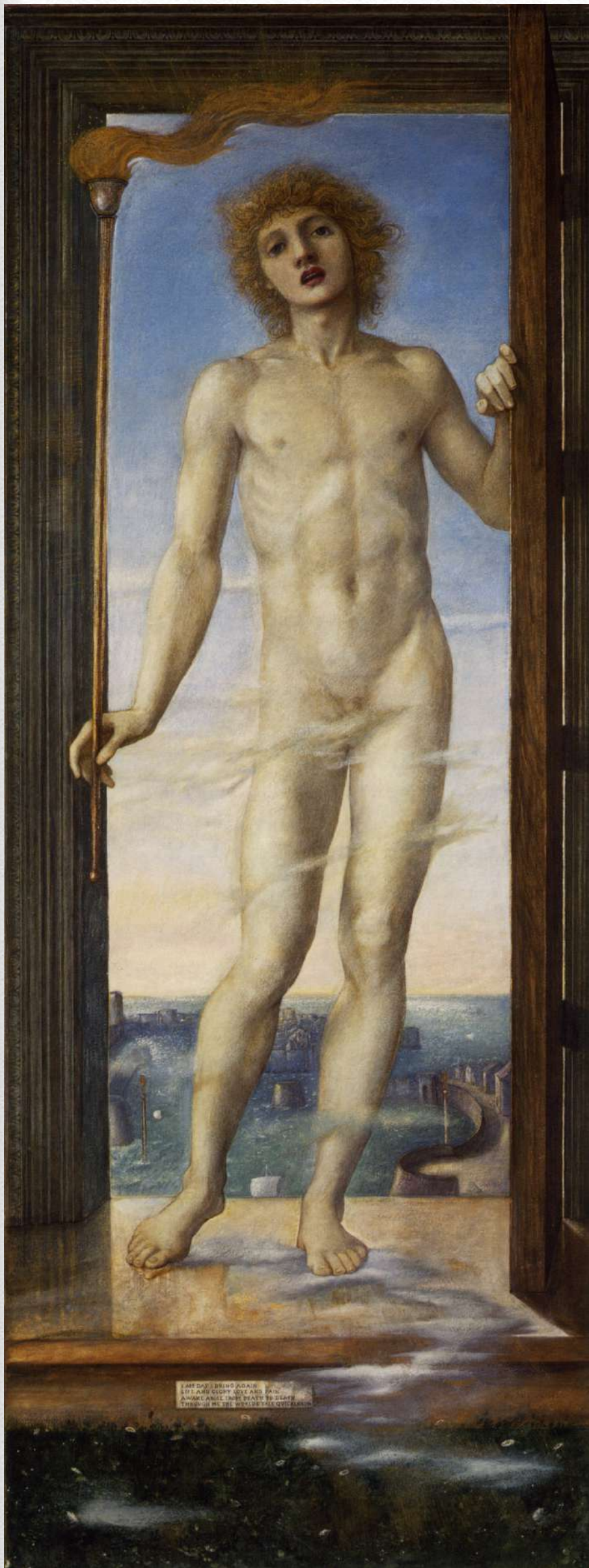


“La Noche de Hodler muestra el pavor masculino a la castración; una castración soñada, metafórica, pero real para el varón que teme perder poder y autoridad ante el avance de la New Woman. La sucúbica Noche adopta el rol de jinete en la cópula sexual, una postura prohibida por el catolicismo al ser antinatural, propia de demonios femeninos y causante de calamidades físicas y morales para los hombres.”



34. *Die Nacht* (1900), de Ferdinand Hodler, Musée d'Orsay, París.

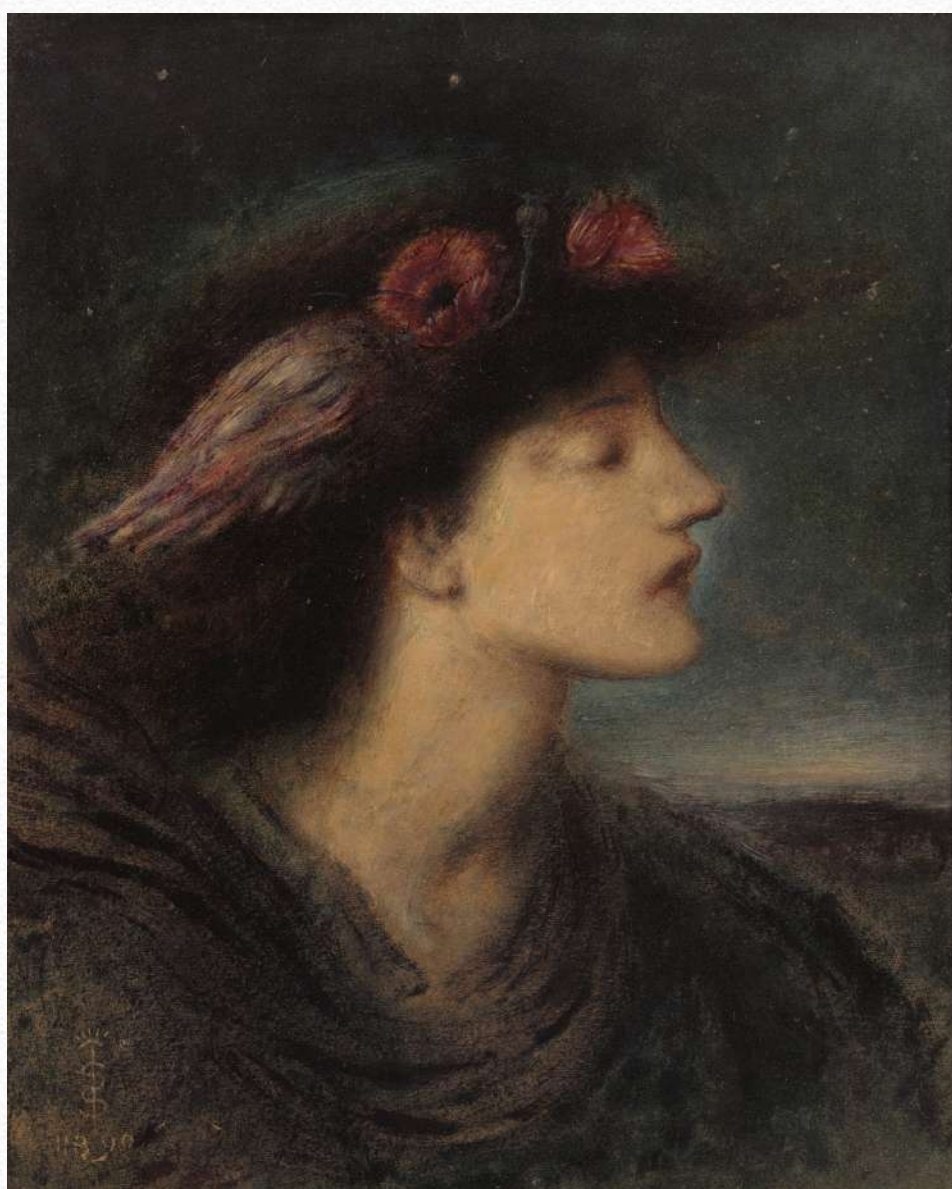
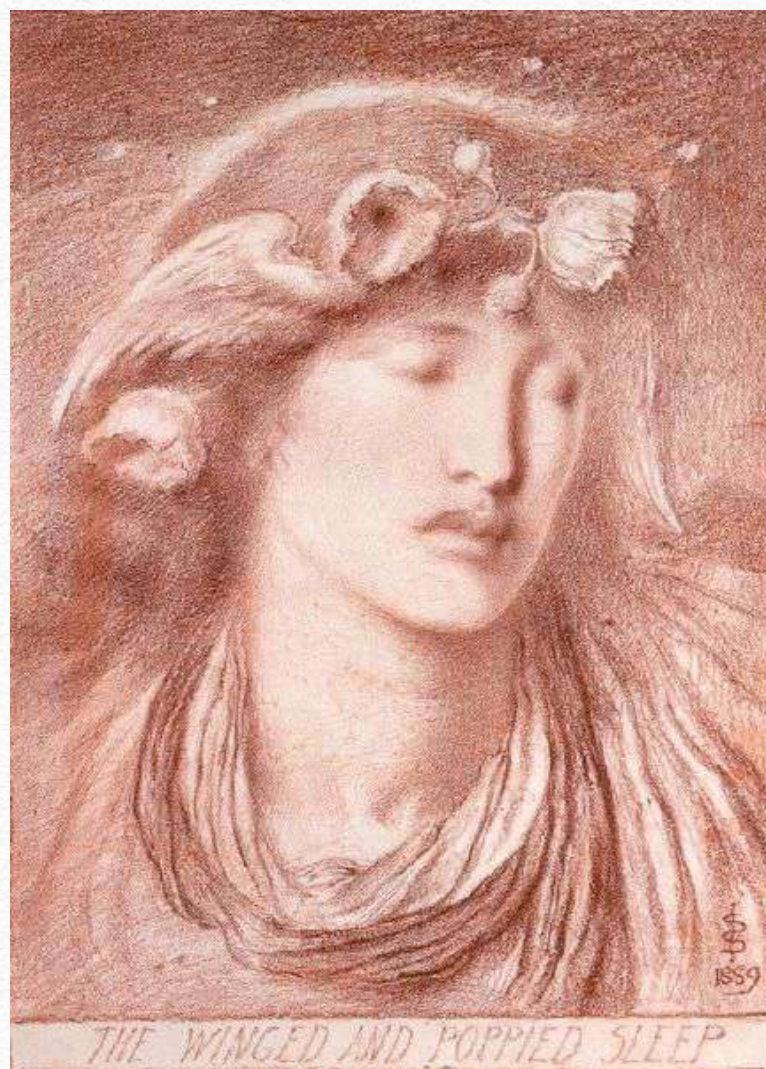
35. *Die Nacht* (1895), de Arnold Böcklin, localización desconocida.



36. *Day* (1870), de Edward Burne-Jones, Harvard Art Museums/Fogg Museum.



37. *Night* (1870), de Edward Burne-Jones, Harvard Art Museums/Fogg Museum.



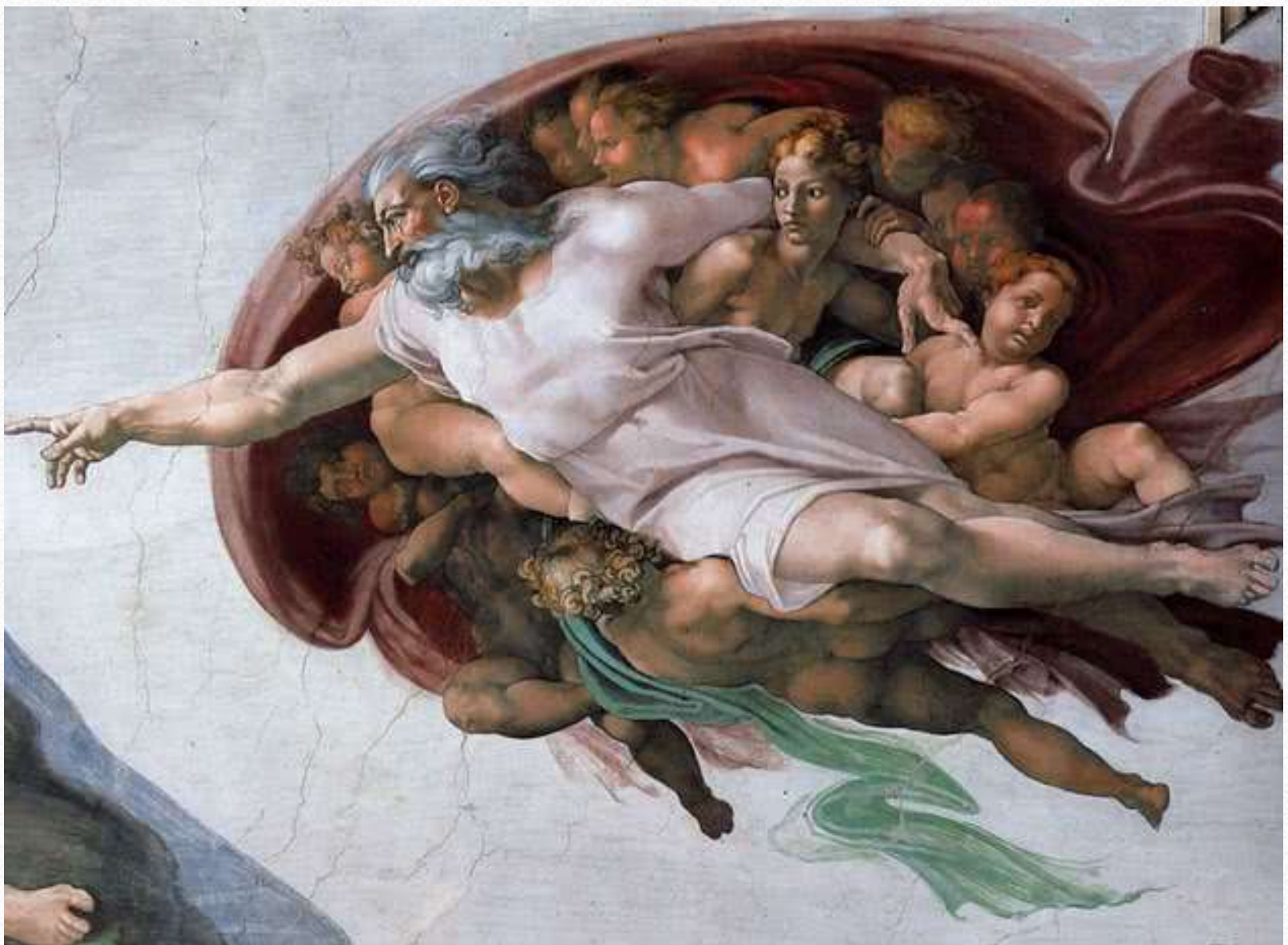
38. *Night and Sleep* (1888), de Simeon Solomon, Birmingham Museums and Art Gallery.

39. *The Winged and Poppied Sleep* (1889), de Simeon Solomon, Aberdeen Art Gallery and Museum Collections.

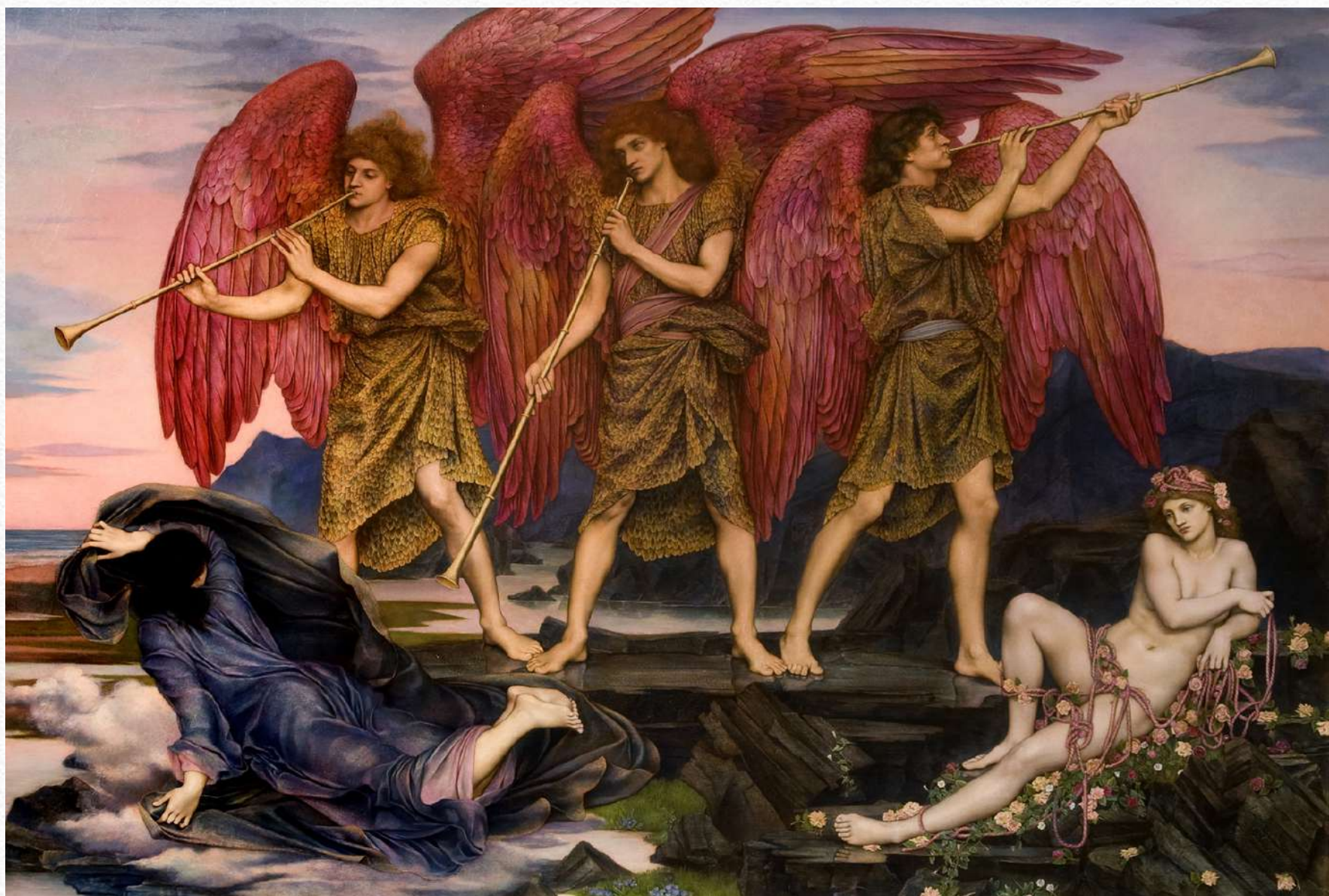
40. *Night* (1890), de Simeon Solomon, colección privada



41. *Night and Sleep* (1878), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.



42. *Creazione di Adamo* (1511), de Michelangelo Buonarroti, Capilla Sixtina, Vaticano.



43. *Aurora Triumphans* (c.1886), de Evelyn De Morgan, Russell-Cotes Art Gallery and Museum, Bournemouth.

“Si en el mito, Aurora tenía el secundario rol de anunciar a su hermano Helio, aquí son tres heraldos angelicales quienes proclaman su triunfante aparición. De Morgan crea una crítica hacia las sujeciones a las que eran sometidas las mujeres, incluidas las divinas (Eos, Nyx), en contraste con la soberanía y la libertad de las que gozaban los varones. La pintura representa las dificultades que sufren dos hermanas por la imposición hegemónica de la entidad masculina solar. El triunfo de Aurora aquí es la (imaginada) liberación de sus cadenas cósmicas para poder compartir el firmamento con su hermana, saludarla y, al fin, abrazarla .”



44. *Wings of the Morning* (1905), de Edward Robert Hughes, colección privada.

45. *Nigh with her Train of Stars and her Great Gifts of Sleep* (1912), de Edward Robert Hughes, Birmingham Museums and Art Gallery.

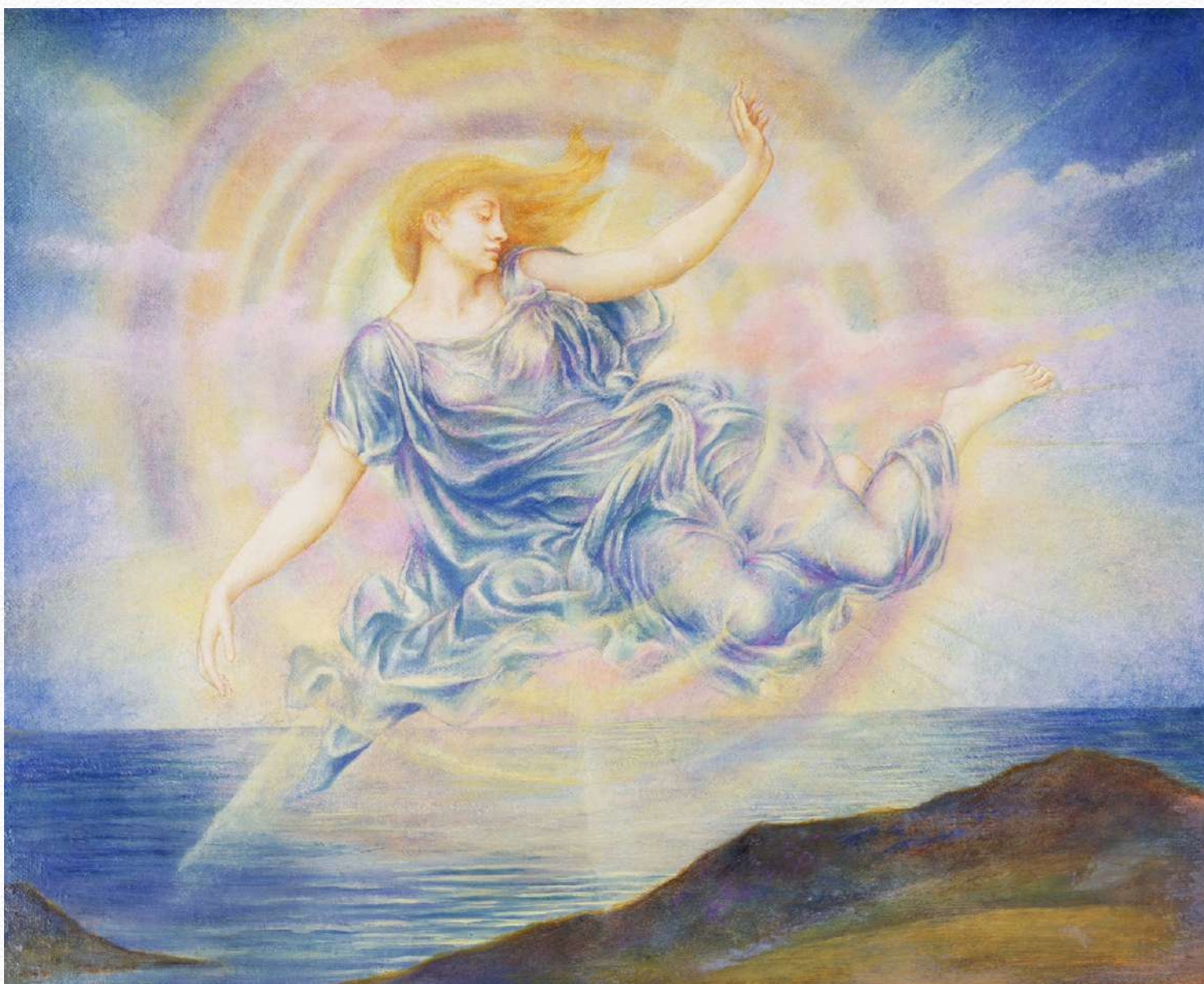




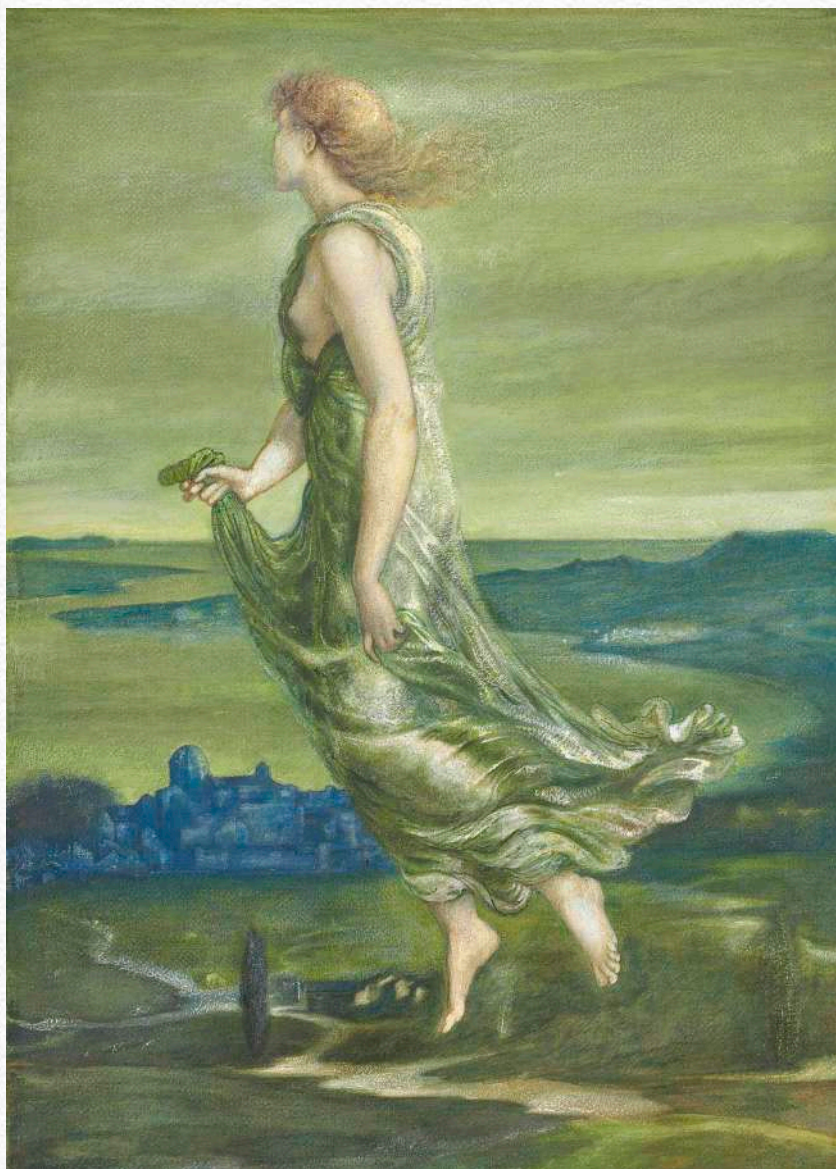
46. *Eos* (1895), de Evelyn De Morgan, Columbia Museum of Art.



47. *Evening Star over the Sea* (c.1905-1910), de Evelyn De Morgan, Cannon Hall Museum, Barnsley.



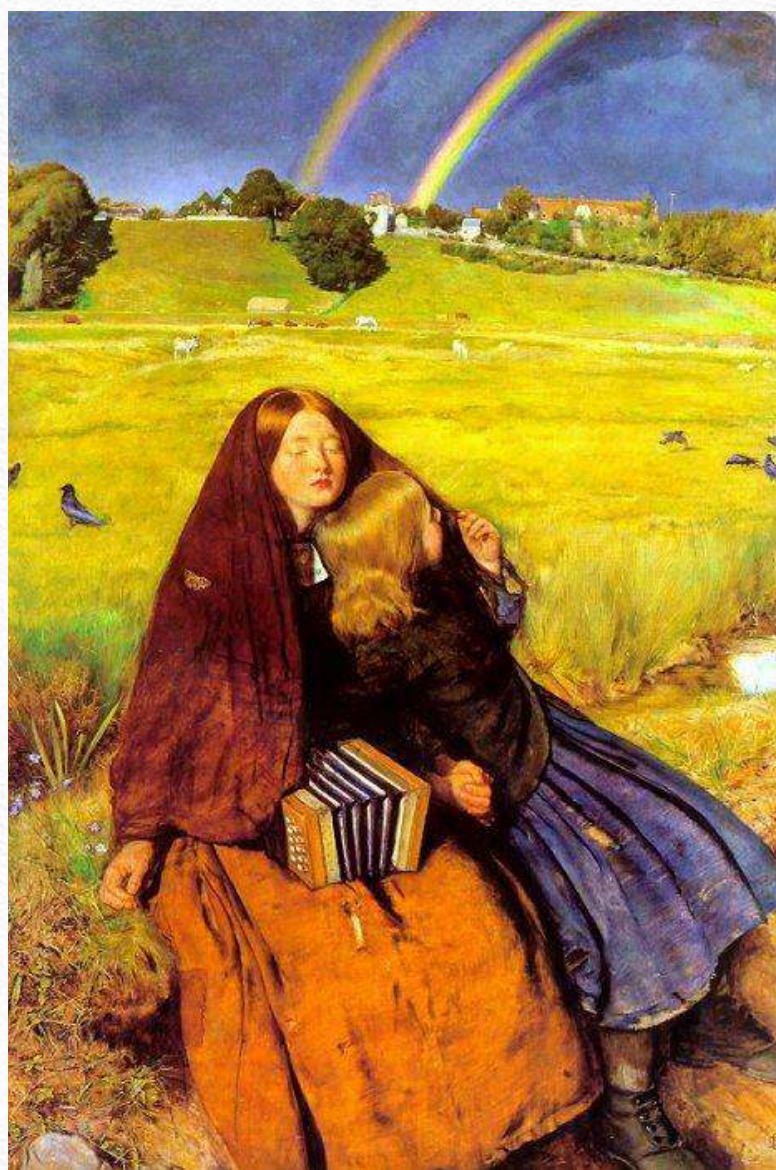
48. *Evening Star over the Sea* (c.1905-1910), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.



49. *Vesper/Evening/Hesperus, The Evening Star* (1870), de Edward Burne-Jones, Christie's, Londres.

50. *Vesper* (c.1870-1873), de Edward Burne-Jones, Andrew Lloyd Webber Collection.

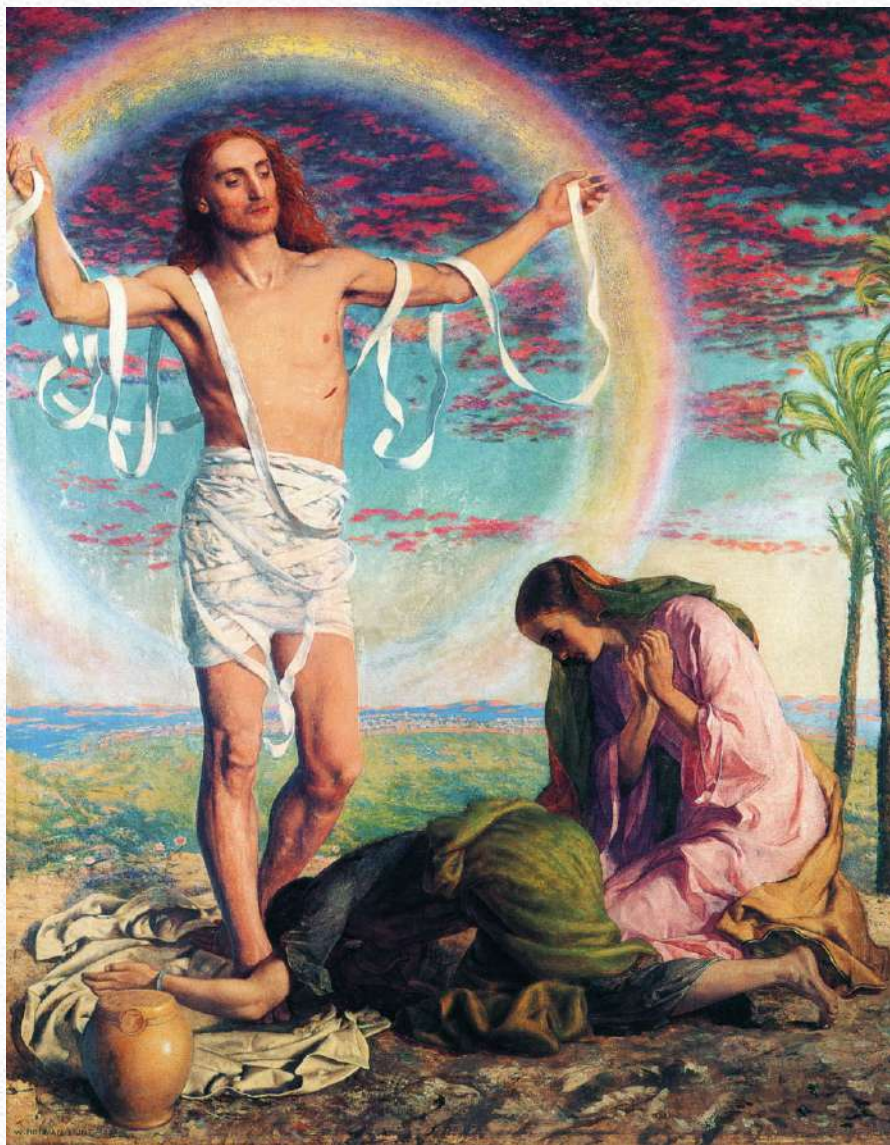
51. *Night* (c.1870-1873), de Edward Burne-Jones, Fogg Museum/Harvard Art Museums.



52. *Sunbeam and Summer Shower* (c.1905-1910), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.

53. *Gentle Spring* (1865), de Frederick Sandys, Ashmolean Museum of Art, Oxford.

54. *The Blind Girl* (1856), de John Everett Millais, Birmingham Museums Trust.



55. *Christ and the Two Marys* (c.1847-1900), de William Holman Hunt, Art Gallery of South Australia, Adelaide.

56. *The Red Cross* (c.1914-1918), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.

57. *The Spirit of the Rainbow* (1876), de Dante Gabriel Rossetti, Andrew Lloyd Webber Collection.

58. *Uldra (The Scandinavian Spirit of the Rainbow in the Waterfall)* (1884), de George Frederic Watts, localización desconocida.



“En las iconoginias de De Morgan, el arco iris funciona como emblema de metamorfosis o evolución espiritual, como atributo de liberación de la mesiánica figura femenina y como augurio o promesa del cambio que está por venir.”



59. *An Angel Piping to the Souls in Hell* (1910-1915), de Evelyn De Morgan, colección privada.

60. *Death of a Butterfly* (c.1900-1919), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.

61. *The Search-Light* (c.1914-1916), de Evelyn De Morgan, colección privada.





62. *SOS* (c.1914-1916), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.

63. *Death of the Dragon* (c.1916-1917), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.

64. *The Coming of Peace* (c.1914-1918), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.





65. *Lux in Tenebris* (1895), de Evelyn De Morgan, De Morgan Foundation, Londres.



66. *The Light Shinereth in Darkness and the Darkness Comprehendeth It Not* (1906), de Evelyn De Morgan, Wightwick Manor, Wolverhampton.